Crítica Cultural: Teoria e Prática

MARCELO COELHO

Este livro se baseia num curso de jornalismo cultural, voltado para alunos de graduação, que ministrei de 1997 a 2003. Achei que não seria possível dividir o conteúdo do curso segundo áreas específicas (artes plásticas, dança, teatro, cinema etc.) Também não me atraiu a idéia de organizar o curso segundo os diferentes gêneros da escrita jornalística – a resenha, o artigo, a entrevista etc. Optei por tratar de questões teóricas mais amplas, que atravessassem diversas atividades artísticas, e que ilustrassem discussões e atitudes comuns entre público, críticos e artistas.

PUBLIFOLHA

Crítica Cultural: Teoria e Prática se dirige não apenas a estudantes de comunicação, mas aos interessados em ciências humanas em geral, da sociologia à história, da estética à teoria literária.

Modernismo e pós-modernismo. Os erros da crítica. Monteiro Lobato e Anita Malfatti. O que é mau gosto? Fredric Jameson e Andy Warhol.

A questão da decadência na cultura ocidental. Umberto Eco e Roland Barthes. A literatura de Joyce e a crítica marxista. Alfred Hitchcock, Shakespeare e o suspense. O nacionalismo na literatura brasileira.

Temas básicos e leituras fundamentais para a discussão das artes e do entretenimento, sistematizados de forma didática e crítica por Marcelo Coelho, colunista da *Folha de S.Paulo*.

ISBN 85-7402-714-6

9 788574 027142

PUBLIFOLHA
www.publifolha.com.br

Escrito com base na experiência de um curso de graduação em jornalismo, este livro apresenta e discute toda uma gama de temas – antigos, modernos e contemporâneos – da crítica cultural. Ao longo de um texto que combina esclarecedoras interpretações de textos teóricos fundamentais com exercícios de leitura de outros tantos exemplos da crítica especializada, vão-se revelando quatro grandes polêmicas que marcaram a vida cultural brasileira (mas não só brasileira) ao longo do século 20. A primeira contrapõe os representantes do *modernismo* aos defensores do academicismo artístico. Na segunda debatem-se os prós e contras da *indústria cultural*. A seguir, expõe-se o confronto entre adversários e adeptos do *nacionalismo* estético. Por último, vêm as discussões em torno do conceito de *pós-modernismo*.

À variedade de temas, corresponde uma variedade de autores: do romancista Monteiro Lobato ao crítico de arte Clement Greenberg; do cineasta Alfred Hitchcock a filósofos como Ortega y Gasset e Jürgen Habermas, do semiólogo Roland Barthes ao teórico da literatura Fredric Jameson. Ecos voluntários e involuntários reforçam a trama das idéias. E essa trama compõe, a seu modo, um panorama das principais correntes estéticas da modernidade, reveladas aqui na "vida real" da crítica, tanto quanto nas realidades da teoria.

"*O melhor da nossa programação especialmente para você* – diz o locutor, que por definição não sabe quem eu sou. É nesse sentido que a cultura de massa trata seu público não como interlocutor, mas como objeto; numa palavra,

CRÍTICA CULTURAL
TEORIA E PRÁTICA

Escrito com base na experiência de um curso de graduação em jornalismo, este livro apresenta e discute toda uma gama de temas – antigos, modernos e contemporâneos – da crítica cultural. Ao longo de um texto que combina esclarecedoras interpretações de textos teóricos fundamentais com exercícios de leitura de outros tantos exemplos da crítica especializada, vão-se revelando quatro grandes polêmicas que marcaram a vida cultural brasileira (mas não só brasileira) ao longo do século 20. A primeira contrapõe os representantes do *modernismo* aos defensores do academicismo artístico. Na segunda debatem-se os prós e contras da *indústria cultural*. A seguir, expõe-se o confronto entre adversários e adeptos do *nacionalismo* estético. Por último, vêm as discussões em torno do conceito de *pós-modernismo*.

À variedade de temas, corresponde uma variedade de autores: do romancista Monteiro Lobato ao crítico de arte Clement Greenberg; do cineasta Alfred Hitchcock a filósofos como Ortega y Gasset e Jürgen Habermas, do semiólogo Roland Barthes ao teórico da literatura Fredric Jameson. Ecos voluntários e involuntários reforçam a trama das idéias. E essa trama compõe, a seu modo, um panorama das principais correntes estéticas da modernidade, reveladas aqui na "vida real" da crítica, tanto quanto nas realidades da teoria.

"*O melhor da nossa programação especialmente para você* – diz o locutor, que por definição não sabe quem eu sou. É nesse sentido que a cultura de massa trata seu público não como interlocutor, mas como objeto; numa palavra,

CRÍTICA CULTURAL
TEORIA E PRÁTICA

MARCELO COELHO

CRÍTICA CULTURAL
TEORIA E PRÁTICA

PUBLIFOLHA

© 2006 Publifolha – Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, arquivada ou transmitida de nenhuma forma ou por nenhum meio sem permissão expressa e por escrito da Publifolha – Divisão de Publicações da Empresa Folha da Manhã S.A.

Editor
Arthur Nestrovski

Assistência editorial
Rodrigo Villela

Capa e projeto gráfico
Paula Astiz

Produção gráfica
Soraia Pauli Scarpa

Editoração eletrônica
Pólen Editorial

Revisão
Leny Cordeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Coelho, Marcelo
Crítica cultural : teoria e prática / Marcelo Coelho. – São Paulo : Publifolha, 2006.

ISBN 85-7402-714-6

1. Crítica 2. Cultura 3. Jornalismo I. Título.

06-0316 CDD070.449306

Índices para catálogo sistemático:
1. Crítica cultural : Jornalismo 070.449306

PUBLIFOLHA
Divisão de Publicações do Grupo Folha

Al. Barão de Limeira, 401, 6º andar
CEP 01202-001, São Paulo, SP
Tel.: (11) 3224-2186/2187/2197
www.publifolha.com.br

APRESENTAÇÃO 07
1. A CRÍTICA CONSERVADORA 11
2. O MODERNISMO E SEUS DEFENSORES 59
3. EXPLICANDO A ARTE MODERNA 103
4. CULTURA DE MASSA, PRÓ E CONTRA 159
5. NACIONALISTAS E COSMOPOLITAS 211
6. MODERNOS, PÓS-MODERNOS 249

APRESENTAÇÃO

Este livro se baseia num curso de Jornalismo Cultural, voltado para alunos de graduação, que ministrei de 1997 a 2003. Dentro dos limites de um semestre letivo, achei que não seria possível dividir o conteúdo do curso segundo áreas específicas (artes plásticas, dança, teatro, cinema etc.). Também não me atraiu a idéia de organizar o curso segundo os diferentes gêneros da escrita jornalística – a resenha, o artigo, a entrevista, a crítica etc. –, o que terminaria sendo repetitivo em face de outras disciplinas da faculdade. Além disso, distinguir entre o que é artigo, crônica ou resenha, não me parece coisa fácil, nem importante.

Optei por tratar de questões teóricas mais amplas, que atravessassem diversas atividades artísticas, e que ilustrassem discussões e atitudes comuns entre público, críticos e artistas. Com isso, terminei fugindo do que seria o Jornalismo Cultural num senso estrito, para me entregar ao campo mais difuso da crítica e do comentário estético. Este livro se dirige, assim, não apenas a estudantes de comunicação, mas aos interessados em ciências humanas em geral, na medida em que traz palpites nas áreas da Sociologia, da História, da Estética, da Teoria Literária... O que tem sido, bem ou mal, minha "não-especialidade" desde 1991, quando comecei a escrever regularmente nas páginas dao caderno "Ilustrada" da *Folha de S.Paulo*.

O curso dividiu-se em quatro partes, correspondendo a quatro grandes polêmicas que marcaram a vida cultural brasileira – mas não só brasileira – ao longo do século 20. A primeira parte contrapôs os representantes do modernismo aos defensores do academicismo artístico. Na segunda, debatem-se os prós e contras da indústria cultural. A seguir, expõe-se o confronto entre adversários e adeptos do nacionalismo estético. Por último, vêm as discussões em torno do conceito de pós-modernismo.

A seqüência desses temas obedeceu a uma cronologia bastante clara, embora não muito rigorosa: o debate sobre as vanguardas foi mais intenso nas primeiras duas décadas do século 20, o tema da cultura de massa ganhou destaque a partir dos anos 30-40, a questão do nacionalismo surgiu com mais ênfase durante as décadas de 60 e 70, e o pós-modernismo, como se sabe, foi assunto característico do final do século.

Creio ter conseguido encadear os quatro temas numa espécie de discussão contínua, o que faz pouco recomendável a leitura de um ou outro capítulo isoladamente. Essa estrutura cumulativa se deve, é claro, à circunstância pedagógica de que se originou o livro. Também por isso, no decorrer do livro aumenta o grau de dificuldade e abstração dos textos comentados.

Ainda que pródigo em comentários e opiniões pessoais, este trabalho mantém um propósito didático e expositivo. O leitor haverá de reconhecer, em meio às idas e vindas da argumentação e dos exemplos – típicos, talvez, das tendências professorais para a digressão e a prolixidade –, o esforço de seguir um roteiro preestabelecido de leituras, como é de praxe no ensino universitário.[1]

Na organização dos capítulos, tentei subdividi-los em itens curtos, que aproximadamente preenchessem o tempo de uma aula de 50 minutos; mas a prática docente costuma desautorizar, é

1 Eis a lista dos textos utilizados no curso:

Monteiro Lobato, "Paranóia ou Mistificação?", in *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1946 [1919].

Oswald de Andrade, "O Meu Poeta Futurista", in Mário da Silva Brito. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª ed., 1974.

Mário de Andrade, "Futurista, Eu?" (Ibid.).

Maria Eugênia Boaventura (org.), *22 por 22. A Semana de Arte Moderna Vista Pelos Seus Contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

F. T. Marinetti, "Manifesto Técnico da Literatura Futurista", in Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978, 13ª ed.

Bernard Shaw, "Uma Visão Degenerada de Nordau", in *O Teatro das Idéias*. Tradução, organização e prefácio de Daniel Piza. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

Clement Greenberg, "Vanguarda e *Kitsch*" (item 1), in Rosenberg e White (orgs.), *Cultura de Massa*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973.

claro, tal tipo de programações. Também ocorre, na vida acadêmica, que o programa de um curso não seja plenamente cumprido, ou que sofra alterações ao longo do semestre. Por falta de tempo ou de preparo, assim, eu ficava sempre a dever aos alunos uma análise do pós-modernismo – compromisso a que, agora, atendo no último capítulo.

Por falar em dívidas, elas são muitas quando se escreve um livro como este. Em primeiro lugar, quero agradecer aos alunos da Faculdade, cuja atenção, carinho e interesse me levaram a pensar, repensar e corrigir muito do que vai escrito nestas páginas. Convidando-me para ser professor, Marco Antônio Araújo deu-me o privilégio de contar com sua amizade e de aprender com ele lições inesquecíveis de ética, senso de justiça, sinceridade e equilíbrio. A perseguição de que foi vítima na Cásper Líbero determinou o colapso do projeto pedagógico que, a duras penas, ia sendo implantado ali. Em decorrência disso, dezoito professores, entre os quais tive a honra de me incluir, pediram demissão. Desse grupo, guardo o exemplo de lealdade, coragem e companheirismo.

Otavio Frias Filho, amigo de toda a vida, é sempre co-autor do que escrevo, pelo que posso aproveitar de anos de convívio

Mário de Andrade, *A Escrava que Não é Isaura*. In *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

Carlos Eduardo Jordão Machado, *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.

Clement Greenberg, "Vanguarda e *Kitsch*", cit., itens 2 e 3.

Roland Barthes, "Os Romanos no Cinema", "A Arte Vocal Burguesa", "Fotos-Choque", "Dois Mitos do Jovem Teatro", in *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 5ª ed., 1982.

Umberto Eco, "A Estrutura do Mau Gosto", in *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Ferreira Gullar, *Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios Sobre Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed., 1978.

Jorge Luís Borges, "O Escritor Argentino e a Tradição", in *Obras Completas*, vol. 1. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1998.

Machado de Assis, "Instinto de Nacionalidade", in *Obras Completas*, vol. 3. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.

Roberto Schwarz, "Nacional por Subtração", in *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

com sua inteligência incomparável; a seu pai, Octavio Frias de Oliveira, agradeço a confiança e o apoio irrestritos que me dedicou desde o primeiro dia em que fui trabalhar na *Folha*. Amigos e colegas, na *Folha* e fora dela, são comigo de uma generosidade que nunca me sinto à altura de retribuir. Durante certa etapa deste trabalho, o Centro Interdisciplinar de Pesquisas, da Faculdade Cásper Líbero, ofereceu apoio logístico e financeiro. Guilherme Bryan ajudou-me com empenho e criatividade na pesquisa do material. Maria Rita Kehl, Eliane Robert Moraes e Fernando Paixão atenciosamente comentaram vários capítulos do original. Yudith, André e Tomás dão sentido a tudo que escrevo.

1
A CRÍTICA CONSERVADORA

1. UM TEXTO EXEMPLAR

"Paranóia ou Mistificação?", de Monteiro Lobato, é um dos mais célebres – e infelizes – artigos já publicados pela imprensa brasileira. Escrito em 1917, por ocasião de uma mostra de quadros de Anita Malfatti, o texto faz veementes ataques à pintora, que se deixava seduzir pelas "extravagâncias de Picasso e Cia.". Anita Malfatti viria a ser reconhecida como uma das mais importantes artistas brasileiras do século 20, e o artigo de Lobato passou para a história como um célebre caso de estreiteza crítica.

Iremos analisá-lo com certo detalhe, não só devido à sua importância histórica no jornalismo cultural brasileiro, mas porque é exemplo de algumas características recorrentes da atitude conservadora na crítica de arte.

Concentramos nossa análise em três aspectos básicos do pensamento antimoderno, que o texto de Monteiro Lobato ilustra com clareza. Em primeiro lugar, o método de julgar uma obra nova a partir de critérios inalteráveis, já estabelecidos, anteriores e externos à própria obra. Em segundo lugar, a avaliação de que vivemos um período de declínio, de decadência, de degeneração, de doença cultural. Em terceiro, a postulação de que o crítico é representante do público, do "homem comum", que está a ser enganado pelo artista. Numa fórmula mais sintética, temos um crítico que é ao mesmo tempo fiscal, médico e promotor de Justiça... e seus textos adquirem um ar de boletim de ocorrência, de diagnóstico psicossocial e de denúncia pública.

Nada mais fácil, entretanto, do que condenar um crítico do passado pelos "erros" que cometeu. Há uma divertida bibliografia a respeito, que iremos aos poucos comentando. Corre-se o risco de simplesmente folclorizar as bobagens que se escreveram contra grandes artistas. Com o tempo, algumas dessas manifestações

se tornam até incompreensíveis. Eis um exemplo, entre inúmeros. O crítico de música do *Daily Atlas*, de Boston, escrevia em 1853 que o último movimento da *Nona Sinfonia* de Beethoven (a "Ode à Alegria") consistia numa "junção incompreensível de harmonias estranhas. Beethoven estava surdo quando a compôs... [é como] o pintor cego passando o pincel ao acaso sobre a tela".[2] Tais palavras foram escritas em 1853, ou seja, trinta anos depois de Beethoven ter composto a obra.

A opinião se choca tanto com nossa experiência de ouvintes que parece ter sido emitida por um louco ou um marciano. Podemos hoje rir dos críticos ou esbravejar diante de seus atos de injustiça; também eles riram e esbravejaram a seu tempo. No fundo, trata-se da mesma reação: a de quem, na segurança das verdades estabelecidas, não assimila nem compreende o que foge das normas de uma época.

Se Monteiro Lobato também errou ao falar mal de Anita Malfatti, de nada vale apenas apontar esse erro, como alguém que reclama dos maus serviços de previsão do tempo ou de um jogador de futebol que perde o pênalti. Mais interessante é propor algumas perguntas a partir do texto.

O que seria uma opinião "errada", aliás? Seria simplista dizer que o "erro" de Lobato se resume ao fato de seu julgamento sobre Anita Malfatti ter-se tornado insustentável hoje em dia. Veremos o que pode haver de "errado" em seu texto; e também o que pode haver de interessante ali. "Paranóia ou Mistificação" servirá, pelos problemas que contém, como um roteiro para nossa discussão. As três características "conservadoras" desse texto, que identificamos acima, são aliás tão genéricas, e ocorrem em tanta profusão, que iremos entremeando a análise do artigo com outros exemplos, recolhidos de diversas fontes. Que o leitor não se assuste com tantos vaivéns entre o artigo de Lobato e citações de outra origem – no fundo, pensando bem, é do "mesmo" texto que estamos tratando. Os exemplos variam, mas a mensagem e a atitude não.

2 Citado por Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*. Nova York e Londres: Norton, 2000 [1953], p. 48.

O ideal seria apresentar na íntegra a crítica de Lobato, que foi republicada em *Idéias de Jeca Tatu*.[3] Mas não é preciso, imagino, entrar em mais detalhes do que os que serão apontados aqui.

Monteiro Lobato começa com uma distinção clara, "científica", se podemos assim dizer.

> Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em conseqüência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres.
>
> Quem trilha por esta senda, se tem gênio é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Dürer na Alemanha, é Zorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento, vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno desses sóis imorredouros.
>
> A outra espécie é formada dos que vêem anormalmente a natureza [...]

Deixemos provisoriamente de lado essa "outra espécie", a dos "anormais". Os dois primeiros parágrafos do texto já oferecem material para comentários, tanto do ponto de vista da "técnica jornalística" quanto das idéias do autor.

Jornalisticamente, o texto de Lobato começa de um modo que hoje seria bastante inusual. Não se menciona o nome completo da pintora, nem a galeria onde se realiza a exposição, nem se destaca alguma característica especial daquilo que será criticado. Não que um texto de crítica deva ter um tom puramente noticioso, do tipo "está em cartaz, na Galeria * * *, a exposição da pintora Fulana etc.". Seria de esperar, entretanto, que o artigo começasse com alguma referência concreta; pode-se imaginar, por exemplo, um começo como este: "Diante dos quadros da exposição Malfatti,

3 São Paulo: Brasiliense, 1946 [1919], pp. 59-65.

aberta anteontem na Galeria * * *, uma pergunta se impõe. Que tipo de artista é a sra. Anita Malfatti? Pois há duas espécies de artistas... etc.". Se o crítico quisesse ser mais provocador, uma possibilidade seria embutir no texto certo espanto inocente antes de começar a demolição. Sabe-se que, na mostra, havia quadros com títulos bastante incomuns para a época. O artigo poderia utilizá-los de chofre: "*Mulher de Cabelo Verde, O Homem Amarelo, Nu Cubista*, são alguns dos quadros presentes na exposição da sra. Anita Malfatti. É de perguntar o que levou a pintora a apresentar títulos tão ousados. Pois há duas espécies de artistas... etc.".

Monteiro Lobato não fez nada disso. Se excetuarmos o título com que o artigo foi originalmente publicado, "A Propósito da Exposição Malfatti",[4] o nome da pintora, a exposição, os quadros, enfim, tudo aquilo que seria o objeto da crítica, ou ao menos o "gancho" do texto, só aparecem no nono parágrafo, depois de uma introdução "teórica". Importa-lhe apresentar, desde logo, o princípio em que se baseia sua argumentação: há uma arte normal e outra anormal. Pode-se adivinhar, claro, em que categoria será incluída a pobre Anita Malfatti.

Tocamos aqui num problema essencial para toda atividade crítica. Monteiro Lobato está sendo muito claro e honesto em seu texto. Parte de uma distinção básica – ou se é normal ou se é anormal – e seu julgamento das obras de Anita Malfatti irá resumir-se a dizer se se inscrevem no primeiro ou no segundo grupo. O modelo, aqui, parece ser o de um "controle de qualidade" numa indústria: o produto tem de atender a tais e tais especificações técnicas, objetivamente mensuráveis, e se não o fizer será descartado.

Não será isso o que deveria fazer todo crítico? Ou seja, apresentar seus critérios gerais de qualidade e, tomando em mãos a obra X, avaliar se atende as exigências estabelecidas previamente?

A resposta, a meu ver, é negativa. O crítico que fizer isso pode ter sua vida bem facilitada, mas estará condenado a ser um "controlador de qualidade", um "medidor" de obras. Não existe nada mais objetivo do que uma régua; um metro é um metro em todo lugar, não muda nunca. Mudam os objetos que submetemos à

4 Somente em 1919, ao ser reeditado na coletânea *Idéias de Jeca Tatu*, o artigo receberia o título de "Paranóia ou Mistificação?".

mensuração. Vai-se de uma regra geral para o objeto particular. Mas, na crítica, esse sistema tende a não dar certo.

Tomemos um exemplo caricatural. Imagine-se um crítico de música popular brasileira que diga o seguinte: "Choro, para ser choro, precisa ser tocado com violão e bandolim". Surge então um músico que em vez de bandolim usa, digamos, um violino. Reação do crítico: "Se não usa bandolim, não é choro. Isso não é choro". Questão encerrada. Não é óbvio que, empregando o violino, o músico está alargando os limites daquilo que se entende por choro? Precisamente isto o crítico não admite. A definição, para ele, reveste-se de mais importância do que a obra. A régua é mais importante do que o objeto.

Está nisto a essência do academicismo: uma "academia", seja de samba, de letras ou de belas-artes, é a instituição encarregada de manter as definições daquilo que é aceitável ou não; zela pela imutabilidade da medida; possui critérios claríssimos. Se há uma crítica que tem critérios, aliás, é certamente a crítica acadêmica.

No limite, esse raciocínio levaria a situações insuportáveis. Imagine-se, por volta de 1910 ou 1920, alguém que resolvesse estabelecer o que é um bom filme cômico. Teria de ser em preto-e-branco, teria de ser mudo, teria de ter uma guerra de pastelões, teria de ter uma senhora gorda escorregando na escada... e podemos ir longe nessa pormenorização: teria de ser estrelado por Carlitos, ou Buster Keaton, ou Fulano e Sicrano – de modo que qualquer outro ator cômico que aparecesse simplesmente não poderia ser considerado cômico, nem seriam comédias os filmes que fizesse, uma vez que seu nome não estava incluído na lista – clara, honesta e precisa – de exigências preparada anteriormente. Claro que não é assim. Um filme será comédia se pretender fazer graça, ainda que para isso se valha de recursos que nunca se imaginaram possíveis num filme cômico.

Estamos, naturalmente, caricaturando as coisas; mas não estamos muito longe de retratar as exigências de Lobato, em especial no segundo parágrafo de seu texto: "quem trilha por esta senda, se tem gênio é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda...". De certo modo, é como se fosse possível reprovar qualquer novo artista pelo crime de não ser Rafael, Praxíteles ou Rembrandt, ou de não os imitar.

Se atentarmos melhor, há algo próximo de uma contradição lógica nos dois parágrafos iniciais do texto. Reconstruindo o raciocínio: para Lobato, os artistas "normais" são aqueles que fazem "arte pura" adotando, "para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres". Quem fizer isso, continua o segundo parágrafo, "se tem gênio" é Rafael, Rembrandt, Rubens etc. É um tanto estranho dizer que Rafael, Rembrandt, Rubens são elogiáveis por terem adotado "os processos clássicos dos grandes mestres". Pois os "grandes mestres" são eles próprios. É como se houvesse sempre um "grande mestre" anterior aos artistas que citamos, num regresso ao infinito. Trata-se claramente, na própria estrutura do raciocínio, de uma visão "epigonalista" da arte: a qualidade de um artista está no fato de seguir o exemplo de algum antecessor.

O segundo parágrafo cumpre, em todo caso, uma outra função no texto, que também diz respeito a uma questão de técnica jornalística. A seqüência de nomes em enfiada, que vai dos célebres Rafael e Rembrandt aos nomes mais *recherchés*, mais raros, de Zorn e Zuloaga, corresponde aqui a uma necessidade básica, e um tanto lamentável, da crítica jornalística, que é a de mostrar autoridade, indicar que o crítico está falando com conhecimento de causa. O procedimento se repete alguns parágrafos adiante, quando o destempero do autor já assume um tom exclamativo:

> ... Como se não fossem moderníssimos esse Rodin que acaba de falecer, deixando atrás de si uma esteira luminosa de mármores divinos; esse André Zorn, maravilhoso virtuose do desenho e da pintura; esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres; esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs, das águas mansas e dos corpos femininos em botão.
>
> Como se não fosse moderna, moderníssima, toda a legião atual de incomparáveis artistas do pincel, da pena, da água-forte, da "ponta-seca", que fazem da nossa época uma das mais fecundas em obras-primas de quantas deixaram marcos de luz na história da humanidade.

De tão genérico, o último parágrafo não quer dizer absolutamente nada – só faz indicar que o autor do artigo tem familiaridade com termos técnicos como água-forte e "ponta-seca" (originalmente, Lobato tinha escrito em inglês, *dry-point*). É também como mostra de conhecimento que se fizera a lista de artistas "modernissimos"; tirando Rodin, é curioso que sejam citados artistas hoje desconhecidos, como Chabas e Brangwyn, como a acentuar involuntariamente a opção do autor pelo epigonal. Mas aqui nossa análise corre o risco de se tornar preconceituosa. Nunca vimos um quadro de Chabas nem de Brangwyn. Como ter certeza de que são ruins, ou epigonais? Criticar um crítico (mesmo um crítico "errado") pode levar a erros também.

2. ARTE NORMAL, ARTE ANORMAL

Continuemos nossa análise do texto. O que seria, enfim, "arte normal" para Monteiro Lobato? Citemos os parágrafos 6, 7 e 8 do texto, os últimos da "introdução teórica" que antecede a primeira menção a Anita Malfatti.

> Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima.
>
> As medidas de proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressão cerebral, "sentimos". Para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso que ou a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero.
>
> Enquanto a percepção sensorial se fizer no homem normalmente, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá "sentir" senão um gato; e é falsa a "interpretação" que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes.

A roupagem filosófica desse trecho não esconde muito a singela expectativa do autor. Pede-se, apenas, realismo na pintura: que a representação de um gato seja semelhante a um gato real. O critério da "normalidade" é o da semelhança.[5] Veremos, mais adiante, de que maneira essa exigência é contestada sistematicamente pela arte moderna. Cabe indicar aqui, a partir do próprio texto de Lobato, alguns aspectos que tornam problemático esse critério.

Observe-se que a palavra "sentir" conhece, aqui, um peculiar estreitamento de significado. "Sentir", no texto, se torna sinônimo de registro sensorial do mundo externo, o que não é errado, mas é apenas um dos lados da moeda: pois também é da ordem do "sentir" tudo aquilo que constitui nossa reação emocional, interna, aos fenômenos da vida ou aos fantasmas que temos na mente. Nada seria capaz de "sentir" melhor "as coisas do mundo externo", na acepção de Lobato, do que uma máquina fotográfica. E, sem dúvida, a pintura de Anita Malfatti – que recebera na Europa a influência do Expressionismo – tratava de trazer à tona também as respostas internas do artista diante da realidade exterior.

Curiosamente, para um artigo escrito em 1917, invoca-se em favor do realismo artístico a idéia da "harmonia do universo": seria preciso que esta tivesse sofrido "completa alteração" para que alguém sentisse de maneira "cúbica ou futurista". Mas o que o modernismo artístico, para falar genericamente, vinha apontar, em especial depois da Primeira Guerra, é precisamente o advento de uma situação em que "a harmonia do universo" sofrera abalos brutais.

Mesmo sem nos adiantarmos numa interpretação historicista da arte moderna, e no papel específico do Expressionismo nesse quadro, é possível notar o quanto as exigências da "norma-

5 A idéia de que Lobato fosse um defensor da pintura "fotográfica" é contestada por Tadeu Chiarelli, que o classifica como adepto do "naturalismo". Mas vejamos como Chiarelli define o termo. "Por crítica de arte naturalista, entendo a crítica que busca perceber e valorizar numa obra de arte o grau de capacidade do artista em captar as características do ambiente retratado o mais fielmente possível, sem – por um lado – nenhum tipo de idealização (o que o aproximaria das tendências acadêmicas) e – por outro – sem nenhum tipo de deformação expressiva que comprometa a verdade aparente (o que aproximaria a obra das tendências de vanguarda)." *Um Jeca nos Vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 31.

lidade" seriam empobrecedoras se as seguíssemos ao pé da letra. Se, num quadro intitulado "Gato", encontrássemos apenas a *nossa* noção do que é um gato – isto é, se determinada pintura viesse apenas a chancelar a visão "comum", "normal", "corrente", do que é um gato –, qual seria a graça de ver o quadro? Poderíamos admirar a habilidade do artista; mas um artista que nada acrescentasse de novo ao conceito comum do que é um gato não seria um artista, seria um ilustrador de dicionário... e mesmo a arte mais realista só teria sentido na medida em que, ela mesma, é uma "interpretação" – para usar o termo de Lobato – da realidade. Algo que nos diga: um gato *também* é isto, para além da conceitualização abstrata, inespecífica, que possamos ter do que seja um gato. Supondo o artista que capte com especial precisão a atitude corporal do gato ao buscar um fiozinho de lã (para ficar num total clichê), seu quadro será bem-sucedido (mesmo em termos de pura "reconhecibilidade", de pura semelhança com o real) se se dirigir a nós dizendo: "não é assim? Não é assim que você, sem saber, sem reparar, já viu um gato fazendo?". E a resposta ideal seria: "sim, *agora* sei que é assim", o que é bem diferente de dizer: "é, é exatamente como sempre soube que era".

Esse pressuposto de imutabilidade nas representações, do "sempre foi assim, sempre soube que era assim", é típico da mentalidade conservadora; entretanto, o conservadorismo corresponde a bem mais coisas do que às simples exigências de realismo em arte. Pois o conservador, no século 19, poderia muito bem reprovar em Courbet ou Manet a crueza, a falta de idealização com que reproduziam realidades corriqueiras, como os excessos de uma festa de aldeia ou o olhar sem-cerimônia de uma prostituta. O quadro *Olympia*, de Manet (1865), suscitou escândalo por seu excessivo realismo. Num jornal humorístico da época, alguém disse que aquela mulher nua, deitada na cama, estava à espera de um banho que parecia "altamente necessário".[6] Difícil entender por que se considerou "suja" a pele da modelo. Justamente a inovação de Manet estava em pintar formas e volumes sem recorrer ao sombreado da pintura clássica. Ele jogava com os contrastes

6 Apud Thoraval et alii, *Les Grandes Étapes de la Civilisation Française*. Paris: Bordas, 1967, p. 310.

abruptos de cor, chamava a atenção para o fato de que as sombras não são "neutras", mas sim impregnadas das cores e dos reflexos dos objetos à sua volta.

O historiador da arte E. H. Gombrich tem considerações interessantes sobre o tema do "realismo":

> ...os artistas egípcios achavam inconcebível representar uma figura sem mostrar cada parte de seu ângulo mais característico. *Sabiam* com que "se parecia" um pé, um olho, ou uma mão, e reuniam todas essas partes para formar um homem completo. Representar uma figura com o braço escondido da vista do espectador, ou um pé distorcido pela perspectiva, parecia-lhes inominável [...] Manet e seus seguidores [...] descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente.[7]

Note-se, então, que o conceito de realismo pressuposto na crítica de Lobato, o de um "sentir" que nasce quando "as coisas do mundo externo se transformam em impressão cerebral", é bastante próximo dessa descoberta de Manet; foi contudo bastante inusual e revolucionário, por volta de 1860.

Certamente, quem se escandalizou com Manet naquela época não estava reagindo a um tipo de pintura que "representasse mal" a *realidade*. Estava reagindo a um tipo de pintura que "representava mal" a idéia do que é *um quadro*, a idéia do que um quadro deve ser. Diante da *Olympia*, não se dizia: "uma mulher não é desse jeito", mas: "não é desse jeito que se faz um quadro". Aquilo era um retrato de mulher, mas não parecia aceitável que aquele retrato de mulher pudesse ser chamado de "pintura".

Talvez se misturem dois conceitos na crítica de Lobato. Quando ele reage a quadros como os de Malfatti (pensemos, por

7 *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 [1950], p. 406.

exemplo, na *Mulher de Cabelo Verde*), sua crítica tende a ser dupla. Parece dizer: "uma mulher não é desse jeito", e "um quadro não é desse jeito". De um lado, há a defesa da representação do real, de um realismo. De outro, há a defesa de determinadas normas que devem ser seguidas para que algo seja chamado de obra de arte; há a defesa de determinadas convenções específicas; de um convencionalismo. Daí sua frase no sexto parágrafo: "Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima". Afirmativa tão cabal merece discussão em separado. É o que faremos, com exemplos de outras áreas, no próximo item.

3. REGRAS, PRINCÍPIOS, CONVENÇÕES: UM PARÊNTESE TEATRAL

"Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais": aos nossos ouvidos, uma afirmação desse tipo soa claramente conservadora. Mas convém tomar cuidado com nossos próprios preconceitos. O que se está querendo dizer com a palavra "princípios"? Com a palavra "leis"? Será que podemos entendê-las como sinônimo de "regras"? De "códigos"?

Voltamos, neste ponto, à questão do academicismo. O acadêmico prescreve, acima de tudo, a obediência a determinadas regras. Assim, na tragédia clássica, era forçoso obedecer à regra das três unidades: as unidades de tempo, de lugar e de ação. O dramaturgo deveria concentrar a história da peça num único local geográfico, limitando-a num intervalo de poucas horas, banindo os saltos e os *flashbacks* na narração, assim como quaisquer episódios desvinculados do conflito principal. Além dessa obediência a regras, havia certas convenções, certas regras não-explícitas, às quais seria difícil dar uma justificação teórica muito clara. Algumas são bastante curiosas. Em pleno século 19, conta Walter Benjamin, uma encenação do *Otelo* de Shakespeare em Paris causou muito mal-estar na platéia, pois a todo momento os atores pronunciavam uma palavra excessivamente vulgar para o clima trágico da peça: a palavra "lenço".[8]

8 "Paris do Segundo Império", in *Obras Escolhidas III- Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 [1938], p. 96.

No contexto do teatro clássico francês, como se sabe, o próprio Shakespeare sofria duras restrições. As *Cartas Filosóficas* de Voltaire, publicadas em 1733, trazem opiniões que vale citar mais extensamente.

> [Shakespeare] tinha um gênio cheio de força e de fecundidade, natural e sublime, sem a menor chama de bom gosto e sem o menor conhecimento das regras. Vou dizer uma coisa um tanto temerária, mas verdadeira: foi o mérito desse autor que perdeu o teatro inglês [...] A maioria das idéias bizarras e gigantescas desse autor ao cabo de duzentos anos adquiriu o direito de passar por sublime. Quase todos os autores modernos as copiaram, mas o que era êxito em Shakespeare torna-se um fiasco nos outros. E podeis crer: a veneração com o antigo aumenta à medida que cresce o desprezo pelos modernos. A reflexão deveria mostrar que não se deve imitá-lo. Em vez disso, o insucesso de seus copiadores faz somente com que se creia que é inimitável.
>
> Sabeis que na tragédia do *Mouro de Veneza*, peça muito tocante, um marido estrangula sua mulher no palco, e quando a pobre mulher já está estrangulada, grita que está morrendo injustamente. Não ignorais que, no *Hamlet*, coveiros cavam uma cova bebendo, cantando canções satíricas e gracejando sobre as cabeças dos mortos que encontram, duma maneira digna da gente de seu ofício.[9]

A última frase é típica da estratégia voltairiana de ridicularizar o adversário afetando a maior inocência. Note-se também o que, à primeira vista, pareceria um paradoxo: eis um "clássico" condenando a imitação, pregando o aperfeiçoamento e não o respeito reverencial aos mestres do passado. É que, para Voltaire, tomar

9 São Paulo: Abril Cultural, 1978, coleção "Os Pensadores", p.33.

como modelo um autor aberrante, "antinatural", só poderia acentuar, ao longo do tempo, os seus defeitos. Um processo de polimento dos costumes, de gradativa superação da barbárie social e artística, só seria possível se fixássemos, como modelo, a representação de algo que fosse ao mesmo tempo natural, simples e belo. O "bom gosto" a que se refere Voltaire seria, assim, como que uma construção coletiva, em que as gerações da crítica vão depurando, podando, escolhendo os espécimes artísticos a serem preservados, a exemplo do cultivo de rosas ou da criação de cães de raça.

Se atentarmos um pouco mais para os exemplos de Shakespeare citados por Voltaire, uma diferença começa a ganhar corpo. No caso de *Otelo*, a descrição voltairiana ridiculariza o que haveria de implausível na cena: já estrangulada, Desdêmona proclama sua inocência. Na cena do *Hamlet*, ao contrário, tudo é plausível, excessivamente plausível até: os coveiros agem de acordo com o que se espera das pessoas de sua profissão. Rompe-se, aqui, não com a plausibilidade, mas com a adequação, o bom gosto. Proponho, nesta análise, chamar de "princípio" um critério como o da plausibilidade, e de "convenção" um critério como o do bom gosto e da adequação. A distinção não é gratuita, a meu ver, porque sem dúvida o bom gosto, como no exemplo do "lenço" que citamos acima, conhece modificações ao longo do tempo; está sujeito a todo tipo de variações conforme a época e o lugar. Já a plausibilidade, seja no romance realista ou numa história em quadrinhos, e mesmo em gêneros como a literatura fantástica e os contos de fada, funciona como um princípio, algo de mais amplo, que pode sem dúvida ser desafiado, mas que persiste e se adapta a situações históricas e estéticas distintas.

Examinemos outro exemplo. Na mesma época de Voltaire, um crítico como o inglês Samuel Johnson, autor da primeira grande edição das obras completas de Shakespeare, estranhava o uso de uma palavra vulgar como *knife* (faca), em meio a estes versos sublimes de *Macbeth*:

> *Come, thick night!*
> *And pall thee in the dunnest smoke of hell,*
> *That my keen knife see not the wound it makes;*
> *Nor heav'n peep through the blanket of the dark,*
> *To cry: Hold, hold!*
>
> *[Vem, densa noite!*
> *E cobre-te no mais espesso fumo do inferno,*
> *Para que minha aguda faca não veja a ferida que faz;*
> *Nem o céu espie através do manto da treva*
> *Para gritar: Pára! Pára! (trad. MC)]*

O dr. Johnson considerava "faca" (em vez de "adaga", ou "punhal") um termo inadequado, por designar "um instrumento usado pelos açougueiros e cozinheiros em atividades mais baixas"[10] – instrumento nada próprio, assim, a um nobre como Macbeth. Vê-se, aqui, a defesa de uma convenção (em tragédias, nada de palavras vulgares), mas também de um princípio, o da plausibilidade ou da verossimilhança (um nobre não usaria tal termo).

Haveria, talvez, outra atitude crítica que não a de simplesmente apontar essa "inadequação", esse "erro" de Shakespeare. Quem sabe o fato de um nobre usar palavras de açougueiro estivesse indicando que esse nobre era, no fundo, um açougueiro; caracterização bem apropriada, aliás, para o comportamento de Macbeth durante a peça. Menos do que aplicar rigidamente uma lei, e julgar o autor pela sua desobediência a ela, estaríamos, nessa hipótese, analisando as razões pelas quais o autor a infringiu; quais as razões "expressivas", ou intrínsecas ao contexto da peça, que justificam essa aparente inadequação. É nesse sentido, a meu ver, que a lógica interna da obra de arte se sobrepõe às normas que a crítica, para sua má reputação, busca preservar.

Por outro lado, a famosa regra das "três unidades" – unidade de tempo, de lugar e de ação –, cuja desobediência Voltaire deplorava em Shakespeare, receberia um eloqüente questionamento por parte de Samuel Johnson. Vejamos sua argumentação.

> A necessidade de se observarem as unidades de tempo e de lugar nasce da suposta necessidade de tornar o drama verossímil. Os críticos

10 Citado em René Wellek, *História da Crítica Moderna*. São Paulo: Herder/Edusp, 1967, vol. I, p. 81.

afirmam ser impossível acreditar que uma ação desenvolvida no transcorrer de meses ou anos tenha se passado em três horas; ou que o espectador creia estar sentado no teatro enquanto embaixadores vão e vêm, entre reis distantes, enquanto exércitos são recrutados e cidades sitiadas, enquanto um proscrito anda ao léu e retorna, ou então que aquele a quem viram fazendo a corte a sua amada lamenta a perda prematura de seu filho. O espírito repele uma mentira tão evidente, e a ficção perde sua força quando se afasta da semelhança com a realidade.

Da estreita limitação do tempo nasce inevitavelmente a restrição do lugar. O espectador, que está ciente de ter visto o primeiro ato em Alexandria, não pode imaginar que vê o próximo em Roma, uma distância a que nem mesmo os dragões de Medéia poderiam, em um intervalo de tempo tão curto, tê-lo transportado; ele sabe, com toda certeza, que não mudou de lugar e que esse lugar não pode se mover por si prórpio, que o que era uma casa não pode se tornar uma planície, que o que era Tebas jamais pode ser Persépolis.

São essas as palavras solenes com as quais um crítico triunfa sobre a desgraça de um poeta anômalo e prevalece habitualmente sem nenhuma resistência ou objeção. É chegada a hora, portanto, de dizer-lhe, com a permissão de Shakespeare, que ele assume como princípio inquestionável uma posição que, no momento em que é formulada, o entendimento declara falsa. É mentira que uma representação seja confundida com a realidade, que uma fábula dramática tenha alguma vez realmente acontecido, ou, por um único instante, que se tenha nela jamais acreditado. A objeção advinda da impossibilidade de passar a primeira hora em Alexandria e a seguinte em Roma pretende que, iniciada a peça,

> o espectador realmente se imagine em Alexandria e creia que sua caminhada para o teatro tenha sido uma viagem ao Egito e que viva na época de Antônio e Cleópatra. Sem sombra de dúvida, aquele que pode imaginar isto pode imaginar mais. Aquele que toma o palco ao mesmo tempo pelo palácio dos Ptolomeus pode tomá-lo, em meia hora, pelo promontório de Áction [...]
>
> A verdade é que os espectadores estão sempre de posse de suas faculdades e sabem, do primeiro ao último ato, que o palco é apenas um palco e que os atores são apenas atores.[11]

Nessa intervenção de Samuel Johnson, vemos de que modo uma regra, típica do gênero dramático, pode ser defendida ou contestada em nome de um mesmo princípio, o da verossimilhança, o da plausibilidade. Por que, e em que circunstâncias, a unidade de tempo e lugar foi considerada garantia ou instrumento de plausibilidade? Por que, e em que circunstâncias, deixou de sê-lo? Trata-se de questão grande demais para decidirmos aqui. Interessa, no caso, notar que um grande artista, como Shakespeare, inspirou um grande crítico, como Johnson, a encontrar novos argumentos para legitimar racionalmente aquilo que, segundo uma crítica mais estreita, poderia ser considerado um grave erro estético.

Uma última e breve observação, antes de encerrarmos este tópico teatral. Podemos sorrir, hoje, das prescrições do teatro clássico. Cabe sempre lembrar, entretanto, que o modernismo também tem as suas; e que se palavras como "faca" ou "lenço" pareciam inconveniências chocantes aos críticos do século 18, agiríamos do mesmo modo se um poeta ou cronista, ao escrever sobre o Natal, começasse seu texto com esta frase: "Bimbalham os sinos! Eis que, na manjedoura, nasce o Menino-Deus!". O leitor rapidamente – esta frase é um exemplo conhecido dos jornalistas – abandonaria o texto ao topar com vocabulário de tal tipo. A não

11 Samuel Johnson, *Prefácio a Shakespeare*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996 [1765], pp. 49-50.

ser que se conhecesse o gosto do autor da frase pela ironia e pela paródia, esperando surpresas no que viesse a ler em seguida.

4. OUTROS EXEMPLOS: RISO, SUSTO, COMÉDIA, SUSPENSE

O jogo entre infração e regra, como estamos vendo, não é fácil de decidir. Felizmente, aliás: consistisse apenas na aplicação de regras, o exercício da crítica seria apenas uma questão jurídico-policial. Talvez estejamos demasiado conscientes desse fato; nada mais comum, hoje em dia, do que o desprezo pelos guardiões das regras acadêmicas, e o correspondente entusiasmo pela transgressão, pelo desrespeito ao convencional. Cumpre lembrar, entretanto, que uma linguagem "liberta de todas as regras" seria impossível; uma infração só faz sentido, só tem expressividade, num contexto em que determinadas regras existem, e cada infração "bem-sucedida", por assim dizer, é uma nova "regra" que nasce.

Estivemos insistindo aqui no termo "regra", e, numa acepção ainda mais estrita, "convenção", pois é disto que Monteiro Lobato parece estar falando quando se refere a "princípios imutáveis" no texto que nos serve de roteiro neste capítulo. Ao contrário do que diz Lobato, as "convenções" dependem – como qualquer linguagem – de "tempo ou clima"; isso não elimina, contudo, uma questão mais básica, que o texto está a sugerir. Digamos que as "convenções" que o conservador quer respeitadas sejam os aspectos exteriores, circunstanciais, do código artístico. Um palavrão numa peça, uma cor excessivamente clara num quadro, um vilão que triunfa no final de uma telenovela: tais coisas "não podem" ocorrer, porque ferem as convenções, e o crítico simplesmente acionará seu repertório de invectivas e motivos quando se deparar com isso. Uma visão mais liberal com relação às convenções e às regras talvez possa, entretanto, conviver com a idéia de que existem alguns "princípios" da arte, menos explicitáveis, menos "codificáveis" do que, para a crítica conservadora, seria de desejar. É o que discutiremos neste item.

Charles Chaplin, num artigo intitulado "Meu Segredo",[12] dá indicações de uma pequena "regra" que gosta de seguir.

12 In João Alves das Neves (org.), *Carlitos*. São Paulo: Iris, s/d., p. 19.

> ...quando um só acontecimento pode provocar duas gargalhadas diferentes, é preferível a dois fatos separados. Em *The Adventurer* consegui-o, subindo num balcão onde tomo um sorvete com uma moça. No andar de baixo, ponho uma senhora forte, respeitável e bem-vestida, sentada em uma mesa. Então, quando eu tomo o sorvete, deixo cair um pouco, que desliza pela minha calça e, do balcão, vem cair no pescoço da dama. O primeiro riso é causado pelo meu próprio embaraço; o segundo, muito maior, resulta da chegada do sorvete ao pescoço da senhora que grita e se põe aos saltos.

Difícil duvidar da eficácia da "regra" de Chaplin. Outra coisa é pensar que obedecê-la é garantia de ser tão engraçado quanto Chaplin. A questão mais importante surge, entretanto, se indagarmos qual a razão de essa regra existir. Por que é preferível que um só fato provoque duas gargalhadas, em vez de dois fatos separados? Não estaria aqui em jogo um "princípio" – o princípio da economia –, bastante geral e duradouro, se não quisermos dizer "imutável", a reger uma obra de arte? Ou, talvez, outro princípio – o da preparação, o do ritmo, o da criação de uma expectativa no espectador? Certamente, eis princípios extremamente genéricos. Mas são princípios desse tipo os que aplicamos quando estamos criticando, ou apenas apreciando, ou, ainda mais simplesmente, entendendo uma obra de arte.

A esse propósito, vale evocar uma conversa pessoal. Recebi certa vez, de um compositor erudito, esclarecimentos muito interessantes a respeito de uma regra básica do contraponto. A regra diz que, quando uma melodia acompanha a outra, é bom que se movam em direções opostas: se a melodia do baixo vai-se encaminhando para alturas mais agudas, recomenda-se que a melodia do tenor vá "descendo" rumo a regiões mais graves, e vice-versa; é indesejável que ambas as vozes sigam paralelamente por muito tempo. Eis a regra – que descrevo sem as precisões do vocabulário técnico.

Pois bem, qual a "razão" dessa regra? A primeira resposta é puramente gramatical: se as duas melodias seguirem sempre na

mesma direção, não cabe utilizar o termo "contraponto". A própria idéia de contraponto exige duas ou mais vozes movendo-se independentemente, uma "contra" a outra, como o nome já diz. De resto, a insistência no movimento paralelo das vozes só faria remeter a um estilo composicional característico da Idade Média, "desatualizando" – embora possa ser esta a intenção de determinado artista – a linguagem empregada. Mas os dois exemplos lembrados pelo compositor visavam a outra questão: por que seria interessante – ou desejável, ou artístico – usar o contraponto? A ondulação, o contraste, o jogo entre duas melodias é bom de ouvir, dizia o compositor, assim como nos fascina a visão da chama de uma vela ou do fogo na lareira. Há uma suave alternância de posições, nunca no mesmo lugar, nunca totalmente fora do esperado; o vaivém das expectativas contrariadas e das expectativas alimentadas prende nossa atenção. Podemos ficar bons minutos olhando o fogo de uma lareira. Mas, dizia o compositor, quem se interessaria em ficar olhando para a luz de uma lâmpada?

Outro exemplo. Imaginemos uma pessoa a segurar um curto pedaço de elástico. Na parede, atrás dela, está um relógio que tem apenas o ponteiro dos segundos. O nosso "artista" começa a puxar o elástico. O ponteiro dos segundos começa a se mover. O elástico vai sendo puxado, o ponteiro avança; o elástico está a ponto de se romper, o ponteiro está prestes a completar uma volta no mostrador. No momento de máxima tensão, quando o ponteiro chega ao ponto zero, o "artista" suavemente faz o elástico retornar à posição inicial. A reação de quem está assistindo é de alívio: um "aah" toma conta da platéia. Suponha-se outra situação: na hora em que o ponteiro completa sua volta, o elástico simplesmente se rompe. Teremos assistido a um acontecimento sem nenhum significado. Na primeira situação, o alívio, o jogo entre tensão criada e dissipada, embora igualmente "sem significado", não deixa de ter um efeito "estético".[13]

De forma muito abstrata, estamos diante de um "princípio" que todo artista terá interesse em seguir. Claro que este princípio

13 Desnecessário insistir na analogia entre os exemplos citados e o prazer sexual. A idéia da arte como sublimação se presta a longas discussões, em que não pretendo enveredar. Fica a sugestão, entretanto, de que essa idéia talvez admita uma versão "formal", sem maiores traços de psicologismo.

não exige obediência total. Determinado compositor minimalista pode optar, digamos, pela monotonia, pela insistência ofuscante de uma lâmpada de 500 watts, com objetivos legitimamente estéticos. Seria de perguntar, de qualquer modo, se essa monotonia visa a romper com alguma outra tradição (ou seja, romper com... a monotonia da tradição anterior). Ou, em outra hipótese, se por trás da monotonia aparente o autor não queria chamar a atenção para outro jogo, mais sutil e subterrâneo, de tensão e alívio na estrutura da obra musical.

Tensão e alívio são a matéria-prima dos filmes de suspense, e um raciocínio de Alfred Hitchcock, bem próximo dos exemplos que estivemos citando, pode ser invocado aqui. Falando sobre o medo no cinema, o diretor faz uma distinção entre "duas categorias amplas – terror e suspense".[14]

> Na tela, o terror é induzido pela surpresa; o suspense, pelo aviso prévio. Vamos supor, para esclarecer tudo isso, que o nosso enredo diga respeito a uma mulher casada, residente em Manhattan, e envolvida num flerte amoroso com um jovem pilantra.
>
> O jovem fica sabendo que o marido da amante está em Detroit a negócios, e imediatamente se dirige ao apartamento da moça. Os dois estão lá envolvidos em atividades tão comprometedoras quanto os censores permitirem. De repente, a porta é escancarada. Lá está o marido ultrajado, de revólver na mão. Resultado prático: terror. Não há nenhum suspense na seqüência, pois a possibilidade de o marido estar nas proximidades jamais foi cogitada pelos amantes e a platéia, identificando-se com eles, tem de compartilhar com eles o choque provocado pela chegada imprevista.

14 Seria mais correto dizer "susto" e suspense. Mantenho o termo utilizado na edição a que recorri: *Hitchcock por Hitchcock*, coletânea de textos e entrevistas organizada por Sidney Gottlieb. Tradução de Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago, 1998, pp. 146 e ss.

> Mas como representaríamos o incidente se desejássemos criar suspense, e não terror? Lembrem-se da nossa regra: o terror se obtém com a surpresa; o suspense, pelo aviso antecipado. Muito bem, começamos com os dois amantes no quarto do hotel. Ficamos sabendo, pelo trecho menos pessoal da conversa deles, que acham que o marido está em Detroit. Em seguida, vemos o marido descendo de um avião. Mas o que é isso? Isso não é Detroit, é Nova York! Em favor daqueles que não estão familiarizados com os dois aeroportos, a câmera mostra, de modo significativo, um sinal de identificação no aeroporto ou, talvez até melhor, a placa do táxi, enquanto o marido dá o endereço do hotel.
>
> Agora, de volta aos amantes. Reparem que, neste caso, o público não pode se identificar com os amantes, porque sabe o que eles não sabem, que o marido está a caminho e pode pegá-los. Mas também não pode se identificar com o marido, porque sabe do que ele, coitado, apenas suspeita: sua mulher é infiel. Agora, vamos e voltamos do marido para os amantes e vice-versa. Eles continuam lá, fazendo amor. O marido desce do táxi. O malandro arruma a gravata e se prepara para sair. O marido começa a subir as escadas. Chegará a tempo? O rapaz conseguirá escapar? Se não, o que vai acontecer? São perguntas que a platéia se faz, e quer o marido chegue ou não a tempo, uma situação de suspense foi criada.
>
> É óbvio, a partir do que foi exposto acima, que suspense e terror não podem coexistir.

A última frase desta citação é, sem dúvida, uma regra. Sem nos arriscar demais, podemos dizer que estamos diante de uma regra praticamente impossível de infringir. Trata-se de uma regra de tipo "gramatical", como no exemplo do contraponto mais acima. Ou seja, a própria definição do que é suspense, ou do que é contraponto, estaria sendo contrariada caso pretendêssemos fugir à regra. Do mesmo modo, um filme cômico deixaria de ser cômico se não seguisse a exigência básica de fazer rir, ou pelo menos de tentar fazer rir. Poderá ser de boa ou má qualidade, mas não será comédia. Henri Bergson tem uma definição clássica do que é o cômico: *du mécanique plaqué sur du vivant*,[15] isto é, "o mecânico sobreposto ao vivo". Claro está que, para o comediante, esta frase não impõe regra nenhuma a seguir, nenhum preceito a ser obedecido; funciona apenas como uma definição daquilo que ele próprio está fazendo.

Tomemos agora aquele absurdo exemplo anterior, o caso do crítico ultra-reacionário que não admite a existência de um choro tocado por um duo de violino e piano. "Só é choro se tiver bandolim e violão." Em que a frase do crítico musical difere da definição do que é cena cômica, ou do que é suspense? Haveria algo de errado em dizer, por exemplo: "se tem surpresa, não é suspense"?

Facilmente se percebe que estamos lidando com dois tipos de frase, e com dois critérios de avaliação, bem diferentes entre si. A regra que diferencia terror e suspense, conforme a explicação de Hitchcock, é "gramatical", envolve uma definição do próprio termo. Determinadas regras estabelecem, de forma quase "imutável", o que é um *gênero artístico* – se comédia, drama ou tragédia, por exemplo. No caso do crítico de música popular, parece evidente que ele está tomando um aspecto inessencial – os instrumentos utilizados – como algo indispensável à definição do gênero. Definir choro pelo instrumento utilizado, e decretar que tal música não é choro se for tocada em instrumentos inusuais, equivale a não compreender o que é um choro; a defini-lo equivocadamente, a não ter idéia do que seja a "essência" desse gênero musical.

Talvez o mais típico da crítica conservadora seja, precisamente, considerar essencial o que é acessório, o que é mutável em determinado gênero artístico; erigir em "princípio estético" o que é a regra de um gênero, ou convenção de uma época. Adotando uma definição estreita demais de seu objeto, a crítica conservadora exclui do próprio campo de vista muitas realizações legíti-

15 Cf. *Le Rire*, in *Oeuvres*. Paris: PUF, 1959 [1899], p. 405.

mas. "Isto não é pintura", reage o crítico diante de uma obra inovadora; provavelmente, a obra inovadora estará justamente em busca da "essência" da pintura, propondo uma definição de pintura que não leve em conta características acessórias, típicas de uma época, como por exemplo o uso de cores discretas, a insistência em motivos consagrados (flores, retratos, paisagens) ou mesmo a semelhança com a realidade.

Se a regra do suspense contra a surpresa formulada por Hitchcock advém praticamente de uma definição dos próprios termos, há ainda algumas questões a considerar. Vejamos mais um trecho de sua argumentação.

> O dilema terror-suspense é normalmente resolvido por um acordo. Há uma série de situações num filme; a prática mais comum, e que considero a melhor, é que a maioria delas seja de suspense, com umas poucas de terror. Suspense é mais divertido do que terror, na verdade, porque é uma experiência contínua e vai crescendo até atingir um clímax; já o terror, para ser realmente efetivo, tem que vir todo de uma vez, como um relâmpago, e, conseqüentemente, é mais difícil de saborear.[16]

Neste parágrafo, não estamos mais diante de uma distinção teórica, de uma definição neutra do que seja suspense e do que seja susto ou terror. Hitchcock afirma ser preferível o suspense ao terror. Por quê? Em nome de que princípios? Sua explicação é curiosa: o suspense é mais "divertido".

Não sei se qualquer um concordaria com isso. É perfeitamente possível imaginar um espectador que se divirta mais levando sustos do que sentindo suspense. Mas é também muito aceitável dizer que, sem ser mais "divertido", o suspense é "esteticamente" superior ao terror. Hitchcock talvez se refira a isso quando fala de uma experiência contínua "que vai crescendo até atingir um clímax". Trata-se de algo mais estético do que o relam-

16 Gottlieb (org.), cit., p. 148.

pejar de um susto, pela mesma razão (ou de acordo com o mesmo princípio) que faz a chama de uma vela mais "estética" do que a luz de uma lâmpada. Acrescente-se outra característica: o suspense é mais espiritual, mais sublimado, mais intelectual, do que o susto – fenômeno mais físico, mais corporal. Um cachorro pode levar um susto, mas não conhece a sensação do suspense: essa afinidade entre "elevação" e qualidade estética, queiramos ou não, está arraigada profundamente em nossa cultura; não deixa de ser, até onde possa ir nosso conhecimento, "um princípio" dos mais fundamentais para aquilo que entendemos por arte. Uma terceira característica merece ser mencionada: com o suspense, o domínio do diretor sobre o público se exerce mais longamente do que com o simples susto; esse domínio exige mais habilidade; logo, é "melhor" do ponto de vista artístico (isto é, do ponto de vista do maior ou menor controle que o artista detenha sobre os seus próprios meios de expressão). Não é coisa que qualquer um possa fazer; exige algum virtuosismo técnico; logo, é melhor.

Outra valoração de Hitchcock também merece comentário. É quando ele afirma que, para indicar que o marido está em Nova York, a câmera pode mostrar um sinal de identificação no aeroporto ou, "talvez até melhor", a placa do táxi, enquanto o marido dá o endereço do hotel. Por que é melhor mostrar a placa do táxi do que filmar um cartaz com a palavra "Nova York"? A resposta não é difícil de adivinhar. Filmando a placa do táxi, é como se o diretor não quisesse ser direto demais: é como se informasse o público "por acaso", não evidenciasse sua intenção informativa. Por que essa recusa à intenção informativa é mais "estética"?

Podemos responder a esta questão de muitos modos. Uma razão seria a economia de meios narrativos: uma mesma cena – a entrada do marido no táxi – estaria dando duas informações ao mesmo tempo: que o marido entrou no táxi e que ele está em Nova York. Outra razão seria a de que é necessário valorizar uma certa "essencialidade" do cinema. Sendo o cinema, "essencialmente", a arte das imagens em movimento, é melhor dar a informação de que o marido está em Nova York através de uma imagem do que recorrer a outra forma de linguagem, não-essencial, a legenda, o cartaz, a simples palavra escrita. Podemos relacionar a esta razão uma terceira, a exigência de uma uniformidade de linguagem:

usar um letreiro seria a confissão de que a pura linguagem cinematográfica não é suficiente para tudo o que o diretor está querendo mostrar. Outra razão: o imperativo de seguir um pressuposto naturalista, ou seja, usar de um letreiro, seria como que quebrar o encanto do cinema, chamando a atenção para a existência de um narrador, de um diretor, externo às cenas apresentadas.

Certamente, essas "razões" são questionáveis, e não necessariamente válidas em qualquer circunstância. Mas têm algo a ver com o que entendemos por "princípios básicos" da linguagem cinematográfica. Um grande filme pode, sem dúvida, desrespeitá-los; o ato de colocar esses princípios em xeque (revelando, justamente, a presença de um narrador externo à cena, quebrando o ilusionismo naturalista da narração, por exemplo) pode ser chocante, pode ser sinal de pura inépcia técnica do diretor, ou pode ser um ato intencional, cujas "razões" teremos de investigar. Saber se uma "infração" é intencional ou não, e, no caso de ser intencional, se há razões suficientes para justificá-la, talvez seja a principal tarefa a que um crítico deve se dedicar – com tudo o que envolve de intuição, com tudo o que exige de experiência, e de raciocínio também.

5. ANORMAIS E DECADENTES. O "EFEITO BAJU"

Voltemos agora ao artigo de Monteiro Lobato, para explorar uma segunda vertente de sua argumentação, também típica do conservadorismo estético. Para o autor, se os quadros de Anita Malfatti não se inscrevem na categoria da arte "normal", cumpre advertir a artista de sua perigosa proximidade com a "outra espécie" de artistas, os que professam a "arte anormal". Tais artistas, diz Lobato,

> vêem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados no nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.
>
> Embora se dêem como novos, como precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e a mistificação.
>
> De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornam as paredes internas dos manicômios. A única diferença é que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas zabumbadas pela imprensa partidária mas não absorvidas pelo público que compra, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura.[17]

Também neste trecho surgem certas esquisitices de raciocínio. Passemos rapidamente, em primeiro lugar, pelo adjetivo com que Lobato qualifica a arte dos loucos – "produto lógico" de "cérebros transtornados". Obviamente, aqui se emprega o termo "lógico" no sentido de "inevitável", "previsível". Mas é estranho que o autor aproxime tão vividamente (e por duas vezes) a lógica e a loucura (na arte dos loucos, ao contrário da arte mistificadora, ainda há lógica, diz ele na frase final da citação).

O ponto mais questionável do argumento é todavia outro. Lobato utiliza um conhecido recurso do pensamento conservador: o de opor-se à novidade dizendo que a novidade não é nova. "Nada é mais velho do que arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e a mistificação", diz o autor. Mas, se a arte anormal é tão velha assim, como afirmar que os artistas anormais "são produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação"? No mínimo, poderíamos dizer em favor dos artistas anormais que eles vieram trazer uma novidade: a de que, como outras civilizações, a nossa começou a entrar em decadência...

17 Lobato, cit., pp. 59-60.

Muitos artistas modernos de fato se apresentaram como arautos e mesmo apologistas da decadência de nossa civilização. O crítico conservador parece levá-los ao pé da letra, mas de modo muito particular. Toma a arte moderna como sinal, como sintoma de uma doença de que os artistas modernos não se sabem acometidos. Se o artista "louco" faz um quadro monstruoso, "teratológico", pouco importa o que esteja pretendendo comunicar. O que o quadro transmite, o que o quadro representa, à revelia do artista, é uma única mensagem: a civilização está em decadência, perdeu-se o critério das coisas, ninguém mais sabe pintar direito, aceita-se qualquer "borracheira", para usar a expressão de Lobato.

Mesmo detestando a arte moderna, poderíamos fazer um raciocínio oposto ao do autor. "De fato," escreveríamos, "essas pinturas são horrorosas, apresentam as mais loucas deformações. Mas com isso o pintor pretende dizer que nosso mundo moderno é deformado e louco; que a beleza do passado foi destruída; que nossa época é de total decadência; sua obra é uma denúncia, não um sintoma." Eis uma defesa da arte moderna em que praticamente não se diverge do "gosto" conservador; poderíamos preferir, como Lobato, quadros realistas, poderíamos detestar qualquer distorção, qualquer caricatura, e ainda assim "entender" a nova pintura; podemos compartilhar a idéia de Lobato ("este mundo está perdido") e ainda assim admitir validade comunicativa à pintura "anormal". Não é arte, mas está dizendo alguma coisa importante, e o artista tem consciência de suas intenções.

Ocorre que, na crítica conservadora, por definição o artista "não sabe" estar submetido à influência desses fenômenos civilizacionais, que lhe são exteriores. Fruto de sua "mente doentia", ou de um processo de declínio da cultura, a obra é puro sintoma – e nesse sentido tanto faz que seja "paranóia" ou "mistificação". Neste último caso, podemos incriminar o artista de má-fé; mas, de qualquer modo, não interessa absolutamente saber o que ele estava querendo dizer, e sim como sua obra exemplifica o estado de coisas a que se chegou.

Talvez seja exatamente por isso que tantos movimentos de vanguarda terminaram adotando, para identificar-se, os próprios termos depreciativos com que foram tratados pela crítica. Os "fauvistas" derivam esse nome do comentário crítico de Louis

Vauxcelles, que ao ver uma escultura de tipo clássico no Salão de 1905, em meio aos vibrantes quadros de Matisse, Vlaminck e Derain, escreveu: "Um Donatello entre as feras! [*fauves*]". É o mesmo Vauxcelles que alguns anos mais tarde daria nome ao cubismo, numa crítica às pinturas de Georges Braque: "tudo se reduz a esquemas geométricos, a cubos..."

Cerca de trinta anos antes, o mesmo processo se verificara com o impressionismo. O crítico Louis Leroy, num artigo para o *Charivari*, imaginava um diálogo cômico diante do quadro, hoje famoso, de Monet:

> Que representa essa tela? Veja no catálogo.
> – "Impressão, sol nascente."
> – Impressão, eu não tinha dúvida. Eu me dizia também, já que estou impressionado, deve haver impressão ali dentro. E que liberdade, que à-vontade na fatura! Um papel de presentes em estado embrionário é ainda mais acabado do que essa marinha![18]

Na literatura, foi um dos próprios poetas "malditos", Paul Verlaine, quem assim designou seus "correligionários" Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire. Em fins do século 19, todo um grupo de poetas simbolistas, crepusculares, adeptos de Mallarmé e Baudelaire, assumiu o nome de "decadentista", cultivando os extremos refinamentos de sensibilidade e dandismo que se atribuíam ao excesso de cultura, à hipercivilização da *belle époque* francesa. É enquanto representante e defensor dessa decadência que J.-K. Huysmans traça, no romance *Às Avessas*, o elogio do estilo dos irmãos Goncourt, que era

> ...perspicaz e mórbido, nervoso e retorcido [...] Em suma, era o verbo indispensável às civilizações decrépitas que, para expressar suas necessidades, exigem, não importa em que época se

18 Apud Sylvie Patin, *Impression... impressionisme*. Paris: Gallimard, 1998, p. 15. O texto de Leroy foi publicado em 25 de abril de 1874.

produzam, acepções, estruturas, construções novas, tanto nas frases quanto nas palavras.

Em Roma, o paganismo moribundo modificara sua prosódia, transmutara sua língua com Ausônio, com Rutílio, cujo estilo atento e escrupuloso, capitoso e sonoro, apresentava sobretudo em suas descrições de reflexos, de sombras, de nuanças, uma necessária analogia com o estilo dos de Goncourt.[19]

Do mesmo modo, Paul Bourget, em sua "Teoria da Decadência", destacava a atitude de Baudelaire, que

> Proclamou-se decadente e procurou [...] tudo o que, na vida e na arte, parece mórbido e artificial às naturezas mais simples. Suas sensações são aquelas trazidas pelos perfumes, porque excitam mais do que as outras este não sei quê de sensualmente obscuro e triste que trazemos em nós [...] Seus autores de cabeceira são aqueles [...] que, como Edgar Poe, forçaram sua máquina nervosa até a alucinação, espécie de retóricos de vida dúbia cuja língua já apresenta os versos [sic; por "veios"?] marmorizados da decomposição. Onde quer que brilhem os reflexos do que ele mesmo chama de uma forma estranha, mas necessária aqui, de "fosforescência da podridão", sente-se atraído por um magnetismo invencível.[20]

É o poeta e publicista Anatole Baju, porém, quem narra mais diretamente a estratégia por trás do lançamento do nome "decadente". Após enumerar as diversas discordâncias que o opunham ao naturalismo de Zola, e as razões de seu entusiasmo por Baudelaire,

19 J.-K Huysmans, *À Rebours* (1884). Citado por Fulvia Moretto, *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

20 P. Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine* (1881), apud Moretto, op. cit, pp. 57-58.

Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, eis o que escreve num texto de 1887:

> Foi cheios dessas idéias que Maurice du Plessys e eu resolvemos fundar uma publicação que reunisse os escritos nos quais se manifestassem as tendências da nova forma literária [...] Foi combinado que o jornal se chamaria o *Décadent*. Esse título, que é um verdadeiro contra-senso, nos era imposto. Eis por que o aceitamos. Havia já algum tempo que os cronistas parisienses e particularmente o sr. Champsaur designavam com ironia os escritores da nova escola pelo apelido de *decadentes*. Para evitar as más observações que essa palavra pouco privilegiada podia fazer nascer a nosso respeito, preferimos, para encerrar o assunto, tomá-la como bandeira.[21]

A identificação entre delírio, perturbação nervosa, refinamento estético, distância do gosto vulgar, horror ao senso comum e afirmação da modernidade artística era aceita, defendida e utilizada quase como *slogan* pelos próprios artistas; o vocabulário da acusação crítica era aceito de bom grado pelos réus. É conhecido o comentário de Maurice Ravel a propósito de uma ouvinte que, depois da estréia de seu *Bolero*, o chamou de louco. "Foi essa mulher", disse o compositor com boa dose de cabotinismo, "quem realmente me compreendeu."[22]

6. DOENÇA, LOUCURA, DEGENERAÇÃO

Rótulos, assim, se pregam e despregam em batalhas que têm mais a ver com a propaganda do que com a avaliação estética. Terminam, ironicamente, sendo indispensáveis à própria movimentação da vanguarda. Podemos lembrar, aliás, que o próprio modernismo, na década de 20, retomaria a utilização pejorativa do termo "decadente", associando-o a sentimentalidades ultrapassadas e a debilidades espirituais que uma nova arte, mais rude,

21 A. Baju, "A Verdade Sobre a Escola Decadente", in Moretto, op. cit., p. 97.

alegre, espontânea e áspera, viria a derrotar. O tema do "excesso de civilização", que Lobato utilizava em seu ataque antimoderno, não era de modo algum estranho aos próprios modernistas. Justamente, o propósito de chocar o público burguês (*épater le bourgeois*, conforme a célebre expressão, que Lobato não deixa de repetir) se devia à necessidade de romper, com ares mais selvagens, o ambiente de estufa do esteticismo do fim de século; sem dúvida, *épater le bourgeois* é um lema inerente aos propósitos de qualquer vanguarda.

Novamente, entretanto, ocorre uma espécie de má vontade, de resistência por parte do crítico conservador. Lobato, como tantos outros, percebe a intenção de *épater*. Poderia simplesmente perguntar: por que os artistas querem tanto chocar o público? Haveria um sentido nisso? Seguindo a própria terminologia e o fio das considerações de Lobato, poderíamos dizer que, se tanta "borracheira", tanta mistificação e tanta paranóia aparecem hoje em dia, é talvez porque, num ambiente de excessiva civilização, de cansaço com tanta cultura, só os absurdos, só as maiores barbaridades são capazes de chamar a atenção. O curioso é que Lobato, evidentemente chocado, diz que essa arte não choca ninguém.

22 Segundo texto de Robert Sherman, na contracapa do disco *Ravel: Bolero*. Selo London, S4P-253, Buenos Aires, 1972. A esse propósito, vale reproduzir matéria publicada na "Ilustrada", em 8 de setembro de 1997. Mais de oitenta anos depois do texto de Lobato, eis um exemplo que não honra a psiquiatria nem o jornalismo cultural:

> Ravel Estaria Doente ao Fazer *Bolero*
> – do *Independent*
>
> O *Bolero*, de Ravel, uma das mais famosas peças da música clássica, teria sido escrito por um doente mental. Pelo menos, essa é a tese da psiquiatra inglesa Eva Cybulska.
>
> Segundo ela, o ritmo presente na obra de Maurice Ravel é um exemplo de "persistência musical".
>
> Na psiquiatria, persistência é a repetição constante de uma palavra, som ou ação em resposta a um estímulo, característica dos portadores do mal de Alzheimer e de outras doenças que afetam o cérebro.
>
> No caso do *Bolero*, a mesma frase musical repete-se 18 vezes seguidas, sem variação ou evolução.
>
> Para Eva Cybulska, a característica mais forte do *Bolero* é o "ritmo de obsessiva insistência, uma espécie de 'dança macabra'".

A arte "caricatural", os rabiscos, as cubices são assim sintoma de decadência num sentido oposto ao que se empregava acima, nas análises de Huysmans e Paul Bourget. A prosa decadente, ali, estava de acordo com a época de decadência; a doença seria o excesso de civilização. Aqui, uma arte rude, caricatural, aparentemente "não-sofisticada", é conseqüência, sintoma, dessa decadência e mesmo sinal de revolta contra ela; o problema não é de excesso de civilização, mas sim de barbárie. É nesse sentido que cabe condená-la. Ainda mais porque, no Brasil, dificilmente se poderia considerar a "cultura excessiva" uma característica de nosso ambiente. Mais um motivo, aliás, para que Lobato se insurgisse contra o disparate da exposição; teorias estrangeiras estariam sendo introduzidas num ambiente em que eram absolutamente inadequadas. Mas esse ponto, pelo menos, ele não explora.

A crítica "psiquiátrica" da arte moderna não foi, por certo, inventada por Monteiro Lobato nem se encerra com seu texto. Veja-se o que dizia o crítico Albert Wolff, no *Figaro*, a propósito de uma exposição de pintores impressionistas realizada em 1876:

> Cinco ou seis alienados, entre eles uma mulher, um grupo de coitados atingidos pela loucura da ambição, marcaram um encontro para expor a sua obra [...] Esses pretensos artistas denominam-se intransigentes, impressionistas; pegam telas, cores e brochas, atiram alguns tons ao acaso e arriscam tudo. É assim que em Ville-Évrard alguns espíritos transviados apanham seixos pelo caminho e imaginam ter encontrado diamantes [...] na mútua admiração de seu transtorno comum, os membros desse cenáculo da alta mediocridade vaidosa elevaram a negação de tudo aquilo que foi arte à estatura de um princípio, ataram um velho pincel no cabo de uma vassoura e criaram uma bandeira.[23]

23 Citado em Annateresa Fabris e Silvana Brunelli Zimmermann, *Arte Moderna-Bibliografia Comentada*. São Paulo: Experimento, 2001, p. 20.

Numa obra publicada em 1892 pelo médico e jornalista Max Nordau (1849-1923), *Degeneração*, vemos um diagnóstico especialmente estridente da "insanidade" da arte moderna. O historiador Arthur Herman, em *A Idéia de Decadência na História Ocidental*, resume brevemente as convicções de Nordau. Pintores impressionistas como Monet e Seurat sofriam de

> uma doença nervosa chamada nistagmo ou "movimento rápido e involuntário do globo ocular", que borrava e distorcia a visão.[24]

Wagner, Ibsen, Zola e Oscar Wilde também eram

> vítimas de "estados mentais subjetivos" doentios. O moderno artista degenerado [...] não tem senso de moral: "para eles não existem leis, nem decência, nem modéstia".[25]

O dramaturgo – e também crítico – George Bernard Shaw (1856-1950) escreveu um longo e demolidor ensaio a respeito das idéias de Nordau. Seu texto, publicado em 1895 sob a forma de uma carta aberta ao editor Benjamin Tucker, da revista *Liberty*, merece ser lido e relido nos dias de hoje, igualmente pródigos em diagnósticos pessimistas quanto ao estado de saúde da cultura. Não havia nada de novo nas teorias expostas em *Degeneração*, afirma Shaw.

> Já escutei tudo isso antes. A cada novo surto de energia na arte soa o mesmo grito de alarma; e como esses alarmas, do mesmo modo que as profecias sobre o fim do mundo, sempre têm o seu público, não há nada de surpreendente no sucesso de um livro como esse, que poderia ter sido produzido por qualquer pessoa que pesquisasse nas velhas redações de jornais e nas bibliotecas públicas todas as críticas que durante os últimos cinqüenta anos anunciaram a chegada do bicho-papão e as reunisse num único volume.[26]

24 A. Herman, *A Idéia de Decadência na História Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 136.
25 Ibid., p. 135.

Nordau insiste em sua visada psiquiatrizante da arte moderna. Nota, em alguns poetas, como Swinburne, e nos libretos que Wagner escreveu para as próprias obras, um sintoma de doença mental, a "ecolalia". Shaw explica.

> Imaginemos um entusiasta da rima enlouquecido que começasse a produzi-las como se estivesse lendo um dicionário de rimas. Você diz "Vem" e ele retruca com "trem, Belém, ninguém, também, vintém" e assim por diante. Os médicos dão o nome de "ecolalia" a essa enfermidade. [...] Swinburne escreveu versos bem conhecidos que começam dizendo "Se o amor fosse o que a rosa é", e prosseguem com belas rimas e contra-rimas que expressam um sentimento sem pronunciar qualquer afirmação inteligível; e temos inúmeras rimas infantis que não fazem sentido [...] que agradam às crianças perfeitamente sadias, assim como os versos de Swinburne agradam aos adultos perfeitamente sadios por serem formações de palavras engraçadas ou atraentes. As pessoas não escrevem esse tipo de coisas com o objetivo de transmitir informações, e sim para divertir e dar prazer [...] Nordau chega ao absurdo [...] de afirmar que qualquer rima gratuita, definida como o que não transmite uma mensagem inteligível, condena o autor por sofrer de "ecolalia" [...] Pode, desse modo, condenar como degenerado qualquer poeta de quem ele não goste.[27]

O que dizer então, prossegue Shaw, de um autor como Shakespeare? Há em sua obra versos sem sentido, puramente

26 "Uma Visão Degenerada de Nordau", in *O Teatro das Idéias*. Tradução, prefácio e organização de Daniel Piza. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 55.
27 Ibid., p. 78.

musicais, como os que seguem: *"In spring time, the only merry ring time, when birds do sing hey ding a ding"*. Se isso não é sintoma de "ecolalia", argumenta Shaw, "então o que é ecolalia?". Mas é que Shakespeare,

> não sendo poeta do século 19, estragaria a argumentação de que a degeneração é uma doença moderna.[...]Portanto, Wagner [e Swinburne] é um degenerado porque fez jogos de palavras; e Shakespeare, que fez piores, é um grande poeta.[28]

Nordau identifica nas obras de Ibsen, Wagner, Tolstói, Ruskin e Victor Hugo pontos em comum com o estado psíquico dos internos em manicômios. Shaw cita

> a lista do próprio Nordau – "pensamento vago e incoerente, a tirania da associação de idéias, a presença de obsessões, excitabilidade erótica, entusiasmo religioso, deficiência de percepção, desejo, memória e tirocínio, assim como desatenção e instabilidade"; haverá alguém capaz de compreender esses termos sem confessar-se culpado de já ter tido alguma experiência em cada um deles, especialmente se for acusado de maneira vaga e pouco científica, sem qualquer especificação quanto ao tema, o momento ou a circunstância aos quais a acusação se refere, e sem qualquer tentativa de estabelecer um padrão de sanidade?[29]

As preocupações de Max Nordau não deixam de lembrar aquelas de Simão Bacamarte, o personagem de *O Alienista*, de Machado de Assis, que em nome da saúde pública termina querendo internar a maioria da população de sua cidade no manicômio que mandara construir.

28 Ibid., p. 79.
29 Ibid., p. 85.

Antes fosse esta, contudo, a principal lembrança que as teorias de Nordau suscitam no leitor contemporâneo. "Arte degenerada" (*entartete Kunst*) é, como se sabe, o termo pelo qual os nazistas designaram as principais correntes da pintura e da escultura modernas, numa célebre exposição itinerante organizada em 1938. Promovia-se a execração pública de artistas como Picasso, Klee e Kokoschka, em nome do ideal de beleza clássica que o Reich prometia instituir. O documentário *Arquitetura da Destruição* (1991), de Peter Cohen, é muito valioso no contexto deste debate. Vemos ali de que modo tanta obsessão com a saúde mental, a higiene e a beleza física transformou-se em loucura, perversidade e morticínio.

7. A VOZ DO PÚBLICO

O tema da "estética nazista" – com sua valorização da ordem, da uniformidade, da disciplina, da impassibilidade e da morbidez – é sem dúvida amplo demais para ser analisado aqui, e voltará a nossas considerações mais adiante.[30] Seja como for, não faz sentido associar todo conservadorismo estético a uma predisposição totalitária; certamente, não é esta a atitude política de Monteiro Lobato.[31]

Pode-se especular, entretanto, se além das coincidências de gosto não haveria por parte de tantos inimigos da "arte degenerada" um fundo comum de motivações, "pré-políticas", se podemos dizer assim, mas de todo modo relativas à ordenação da vida social.

Rir-se da arte moderna, ou detestá-la, é atitude que por si só não parece ser suficiente para a sensação de "dever" que acomete o crítico conservador. Seu estado de espírito é antes vingativo que derrisório. O adversário do modernismo tampouco manifesta desalento, muito menos curiosidade (científica que fosse) diante das aberrações em curso. Não parece estar apenas defendendo os valores eternos que julga conspurcados, mas de alguma forma se

30 Ver o cap. 3.
31 Cumpre distinguir, ademais, o uso do termo "degeneração" – com suas conotações lombrosianas, eugenistas e racistas – do uso, bem mais disseminado, de palavras como "decadência" ou "declínio". É fora de dúvida, entretanto, que esses três termos participam do mesmo campo semântico, podendo funcionar indiferentemente como instrumentos de condenação a qualquer forma de inovação artística.

mostra consciente de que sua causa está derrotada de antemão. Age como a *vox clamantis in deserto*, o campeão solitário da verdade pronto a romper o coro majoritário dos embusteiros e dos enganados. Sua denúncia, suas acusações representam um ato de audácia, um ato de contestação e de ruptura. Diríamos: um ato vanguardista – não fosse a vanguarda o inimigo que cumpre destruir. Constituem feito isolado, algo que só alguns poucos indivíduos são capazes de fazer; a voz que se ergue é minoritária – mas é também a voz da maioria.

Faço aqui quase que uma paráfrase do próprio texto de Lobato. Confira-se o trecho final de seu artigo.

> Não fosse a profunda simpatia que nos inspira o belo talento da sra. Malfatti, e não viríamos aqui com esta série de considerações desagradáveis. Como já deve ter ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética, há de irritá-la como descortês impertinência a voz sincera que vem quebrar a harmonia do coro de lisonjas.
>
> Entretanto, se refletir um bocado verá que a lisonja mata e a sinceridade salva.
>
> O verdadeiro amigo de um pintor não é aquele que o entontece de louvores; sim o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por trás [...]
>
> Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima – e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não idiota, dos críticos não cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada – e até dos seus apologistas.
>
> Dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque também eles pensam deste modo... por trás.[32]

32 Monteiro Lobato, op. cit, pp. 64-65.

Dispensa comentários, provavelmente, a estratégia retórica em torno da sinceridade e a (vaga) homenagem ao talento da pintora; se se trata de uma crítica construtiva, de um ato de amizade, por que levá-lo a público, como se fosse uma denúncia? Talvez frustrado pelo tardio esforço de moderar o tom de seu artigo, Lobato dirige-se à artista diretamente, tratando-a com um nada cortês "dona Malfatti". O mito da moça de família corrompida pela devassidão do ambiente perpassa o texto:

> Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida em má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes [...]
>
> Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço de uma nova espécie de caricatura.
>
> Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e *tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador.[33]

O *parti pris* do trecho acima quase passa despercebido, tal o domínio de Lobato sobre o ritmo da frase. Afirma-se que a "verdadeira caricatura" visa a ressaltar uma idéia, ao passo que os diferentes "ismos", ainda que "ramos da arte caricatural" não têm esse objetivo. Seria o caso de perguntar simplesmente: por que não teriam? Se um quadro como *A Boba* – aliás não incluído na exposição de 1917 – evoca-nos, de fato, uma caricatura (e não há razão para negar isto em nome de Anita Malfatti), não podemos dizer que, com isto, a pintora estava a ressaltar um aspecto da realidade muitas vezes ocultado pelos eufemismos da arte acadêmica?

33 Id., ibid., p. 61.

Valeria observar, ademais, que os traços especialmente carregados do estilo de Lobato (bem mais próximos, neste artigo, da caricatura ou da charge, que da crítica) parecem estar a um passo de tomar consciência de si mesmos, e então defletem em direção ao objeto criticado... Sabendo-se talvez autor de um texto que, pelo humor ácido e pelo exagero, tem muito de caricatura, é como se Lobato livrasse seu artigo dessa virtual qualificação, voltando-a contra a arte moderna. E é ainda com certa veleidade de cartunista que o crítico passa a descrever, imediatamente em seguida ao parágrafo citado, "a fisionomia de quem sai de uma destas exposições".

> [...] É das mais sugestivas.
>
> Nenhuma impressão de beleza ou de prazer denunciam as caras; em todas se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar e muito desconfiado de que o mistificaram grosseiramente.[34]

Ocorre como que uma inversão daquilo que denominávamos o "efeito Baju". Naquele caso, o artista ofendido assumia os mesmos termos da ofensa que sofreu, transformando-os em bandeira de seu movimento. Aqui, o aspecto pelo qual o articulista poderia ser criticado (o olhar caricatural) se transforma, antes mesmo da crítica, em característica do adversário.

De qualquer modo, Lobato vem opor a esse público desapontado, estranhamente "incapaz de raciocinar", como diz ele, uma minoria, composta "de certos críticos sobretudo", que

> teorizam aquilo com grande dispêndio de palavreado técnico, descobrem na tela intenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista: a conclusão é que o público é uma besta e eles, os entendidos, um grupo genial de iniciados nas transcendências sublimes duma Estética Superior.

34 Ibid.

> No fundo, riem-se uns dos outros – o artista do crítico, o crítico do pintor. É mister que o público se ria de ambos.[35]

De todos os trechos do artigo, eis o menos convincente e, ao mesmo tempo, o mais verdadeiro. Tento explicar. O que o torna menos convincente é, sem dúvida, o fato de que nenhum exemplo de palavreado técnico sem sentido, nenhuma frase concreta, nenhuma justificativa absurda, nenhuma suposta intenção do artista que o crítico estaria vindo aclarar, nada se apresenta como exemplo dos vícios que Lobato denuncia. Seria muito diferente se o crítico conservador tomasse, de fato, algum argumento dos seus adversários e apontasse, por exemplo, um uso incorreto do palavreado técnico. Ao exame de alguma intenção do artista moderno, Lobato prefere tomar como axioma o fato de que não existe intenção nenhuma.

Tal atitude nos coloca diante de um dilema: ou aceitamos a autoridade de Lobato neste caso – é ele quem diz que não existe intenção nenhuma na obra moderna –, ou as intenções apontadas pelos críticos pedantes existem de fato, mas não apenas são "inacessíveis ao vulgo", como também são inacessíveis ao próprio Lobato. Mas a autoridade do crítico conservador não está provada "tecnicamente" (exceto pela enfiada de nomes de artistas que comentávamos no início deste trabalho). Só se pode concluir que Lobato deriva sua autoridade exatamente do fato de estar assumindo o ponto de vista do público ("é mister que o público se ria"); ou melhor, desse público para quem as intenções da artista são inacessíveis, para quem o palavreado técnico é de difícil compreensão, desse "vulgo" de não-iniciados...

Numa palavra, para defender o público que nada entende da obra moderna, o crítico conservador está, *a priori*, aferrado à sua própria incompreensão. Ou, para dizer o mesmo, na medida em que o crítico conservador não entende nada, ele se identifica com o público que nada entende.

Esse "populismo" crítico tem muita razão de ser, ou pelo menos deriva de um espírito democrático, na medida em que a

35 Ibid., p. 62.

arte moderna muitas vezes procura explicitamente fugir do gosto vulgar, busca o difícil, o hermético, o incompreensível. Desenvolveremos o tema mais adiante; todavia, para citar um só exemplo, bastante estridente, dessa atitude, lembremos o que diz Marinetti, no seu "Manifesto Técnico da Literatura Futurista":

> Nós inventaremos juntos aquilo a que eu chamo a imaginação sem fios. Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousarmos suprimir todos os primeiros termos das nossas analogias para usar apenas a série ininterrupta dos segundos termos. Será necessário, por isto, renunciar a ser compreendido. Ser compreendido não é necessário.[36]

Uma intenção de obscuridade, tanto nas obras quanto na crítica, é de fato notável na arte erudita do século 20, e seria ingênuo do ponto de vista sociológico negligenciar o quanto o uso e o abuso do "palavreado técnico" e das piscadelas de olho aos "iniciados" são instrumentos de prestígio e de exclusão social. São incontáveis os exemplos, em especial na crítica de artes plásticas, de prestidigitações terminológicas que nada contribuem para o entendimento ou a análise de uma obra específica.

O semioticista Umberto Eco, de quem se pode gostar ou não, mas que dificilmente poderíamos excluir da camada dos "iniciados" e dos "entendidos", ironiza diversos procedimentos verbais da crítica de artes plásticas num texto intitulado "Como Apresentar um Catálogo de Arte". Imagina um pintor chamado Prosciuttini, que "há trinta anos pinta telas de fundo ocre tendo por cima, no centro, um triângulo isósceles azul com a borda paralela à borda do sul do quadro". O que dizer dessa obra? Eco oferece várias alternativas, entre as quais a que se segue.

> [O apresentador de catálogos de arte] pode sempre partir da constatação (aliás exata) de que um quadro é também um elemento da Realidade: basta portanto que fale de aspectos muito profundos da realidade e, diga o que disser, não mentirá jamais. Por exemplo: "Os triângulos de Prosciuttini são gráficos. Funções proposicionais de topologias concretas. Pontos nodais. E como se procede de um ponto nodal U a um outro ponto nodal qualquer? Ocorre, como se sabe, uma função F que lhe atribui um valor, e se F(U) for menor ou igual a F(V), desenvolver, para todos os outros pontos nodais V que se queira considerar, U de maneira a gerar pontos nodais descendentes de U [....] A arte é matemática. Esta a mensagem de Prosciuttini".[37]

Não há, certamente, nada de errado na crítica de Lobato ao abuso do palavreado técnico. Embora este pequeno texto de Umberto Eco também seja uma caricatura, e venha a convergir com a tese de "Paranóia e Mistificação", há todavia uma enorme distância entre seu ânimo ridicularizante e o empenho de denúncia, de guerra santa, que parece mobilizar Lobato.[38] Ridicularizar os críticos pernósticos, apontando seu desconhecimento da obra que estão a comentar, é bem diferente de, em nome da luta contra o pernosticismo, adotar a postura militante e agressiva em favor da própria ignorância, no gênero do "não estou entendendo nada, logo não há nada o que entender". Nesse caso, o silêncio seria a atitude mais indicada.

É aqui que o ímpeto populista, ou mesmo democratizante, do crítico conservador se aproxima rapidamente da demagogia, do antiintelectualismo e do fascismo. Pois a defesa do público não

36 In Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. Apresentação Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 13ª ed., 1997, p. 98.

37 O *Segundo Diário Mínimo*. Rio de Janeiro: Record, 1993, pp. 91-92.

38 Uma crítica simultânea ao especialista que "explica tudo" e ao filisteu que reclama do que há de inexplicável na arte moderna pode ser encontrada na seguinte passagem de Theodor Adorno: "Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é. [...] Mesmo a obra corretamente interpretada gostaria de ser mais compreendida, como se aguardasse a palavra de resolução, perante a qual se esvaneceria a sua obscuridade constitutiva". *Teoria Estética*. Lisboa/ São Paulo: 70/Martins Fontes, 1982, pp. 142-143.

nasce mais de uma reivindicação de "inclusão", isto é, da vontade de entender o que se passa, e tampouco o crítico está disposto ou aparelhado para explicar o que quer que seja. Trata-se simplesmente de experimentar ódio diante de uma festa para a qual não fomos convidados. Crítico e artista "se riem", diz Lobato; outro modo de dizer que se entendem, ou que desfrutam algo que não sabemos bem o que é. A simples raiva diante disso poderia levar à vontade de arrombar as portas e tentar entrar à força no salão onde se desenrola a festa. Mas não é de raiva, e sim de ressentimento, que se trata. Passamos a odiar a festa, não quem deixou de nos convidar. Menosprezamos os convidados, porque nos sentimos menosprezados por eles. Não arrombamos as portas para entrar no salão, mas para destruir tudo o que houver dentro dele. É assim, sem dúvida, que o fascismo estimulou, em nome de uma cultura "verdadeira", "popular" (*völkisch*, diziam os alemães) e "saudável", o ódio das massas à cultura.

8. O CONTEXTO

Mário da Silva Brito, em sua *História do Modernismo Brasileiro*, refere-se aos dias que antecederam a publicação do artigo de Monteiro Lobato como típicos da "calmaria antes da tempestade".[39] É de especial interesse para o jornalista cultural comparar as notícias que iam aparecendo sobre a exposição Malfatti e o texto polêmico de Lobato. Notas e reportagens caracterizavam-se pela modesta tentativa de entender o que se passava, e por uma impressionada, provinciana timidez. Eis o comentário do *Correio Paulistano* publicado em 14 de dezembro de 1917, dois dias depois da abertura da exposição.

> A exposição da senhorita Malfatti, toda ela de arte moderna, apresenta um aspecto original e bizarro, desde a disposição dos quadros aos motivos tratados em cada um deles.
>
> De uma rápida visita ao catálogo, o visitante pode inteirar-se logo do artista que vai observar.

39 Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª ed., 1974, p. 50.

> *Tropical* e *Sinfonia Colorida* são nomes que qualquer pintor daria até a uma paisagem, menos a uma figura, como tão bem o fez a visão impressionista da autora.
>
> Essencialmente moderna, a arte da senhorita Malfatti se distancia consideravelmente dos métodos clássicos. A figura ressalta, do fundo do quadro, como se nos apresentasse, em cada traço, quase violento, uma aresta do caráter do retratado. A paisagem é larga, iluminada, quase sempre tocada de uma luz crua, meridiana, que põe em relevo as paredes alvas, num embaralhamento de vilas sertanejas, onde a minudência se afasta para a mais forte impressão do conjunto.
>
> Assim é a gravura, a aquarela, a caricatura, o desenho. Tudo num traço largo e rápido, como se a artista tivesse receio que o detalhe prejudicasse a emoção.
>
> Esta é a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura.[40]

Sem se constituir em apologia da pintura de Malfatti – nota-se a reação de estranheza e de desacordo por parte do jornalista –, essa matéria enfrenta a tarefa de descrever um pouco os quadros da exposição, e mesmo procurar, por trás da estranheza experimentada, as intenções da autora ("a minudência se afasta para a mais forte impressão do conjunto", por exemplo).

A atitude desse texto é certamente preferível à manifestada por Lobato. Não moralizemos, entretanto, em torno do "certo" e do "errado" nessas questões. A prudência do *Correio Paulistano* pode ser vista como sinal de sensibilidade do crítico; mas é também fruto de um ambiente social bastante acanhado, ao menos em dois aspectos.

Numa cidade de 500 mil habitantes, em que eram inexistentes as galerias (uma apenas, a de De Bellido e Companhia, durou

40 Citado em Batista, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no Tempo e no Espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985, p. 72.

de 1917 a 1919) e que contava com apenas um museu (a Pinacoteca do Estado, aberta em 1905),[41] certamente a notícia de uma nova mostra de pintura, por si só, tendia a ser vista com bons olhos. O fato de ser uma mostra de arte moderna, como destaca o *Correio Paulistano* ("a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura"), tem também uma conotação positiva, a despeito até do julgamento que se faça a seu respeito. Sinais de "adiantamento" e modernidade eram, antes de tudo, testemunho do crescimento de São Paulo. Além disso, não estaremos especulando demais se dissermos que o mundo das artes, naquela época ainda mais do que atualmente, era acessível apenas a uma elite muito restrita. Tanto consumidores quanto produtores pertenciam a uma camada social cujas suscetibilidades não interessava ao jornalista ferir. A proximidade entre notícias culturais e crônica social é sugerida por Marta Rossetti Batista:

> A exposição [de Anita Malfatti] "continua a ser o acontecimento artístico de maior interesse destes últimos dias", comentava o *Correio Paulistano* a 16 de dezembro, pois nesta primeira semana os visitantes eram muitos e os comentários da imprensa também. A maioria dos artigos, é verdade, era do tipo tradicional: depois de poucas linhas sobre a mostra, seguiam-se os nomes dos quadros expostos e/ou a relação dos visitantes ilustres que lá estiveram no dia anterior.[42]

É assim que ficamos sabendo das visitas à exposição feitas por personalidades como Altino Arantes, então presidente do Estado, Elói Chaves, secretário de Justiça, ou o ex-presidente da República, Rodrigues Alves.[43]

41 Cf. Chiarelli, op. cit., p. 48. O autor sustenta a tese de que o ambiente artístico em São Paulo não era tão insuficiente quanto pretendem os adeptos do modernismo, que naturalmente valorizam a exposição Malfatti e a Semana de 22 como eventos fundadores de nossa vida cultural.
42 M. R. Batista, op. cit., p. 67.
43 Cf. M. Silva Brito, op. cit., p. 50.

Vale lembrar que várias obras de Anita Malfatti foram compradas nos primeiros dias da mostra. Sua impactante modernidade simplesmente não fora percebida. Só depois do artigo de Lobato o escândalo se configurou, transmitindo-se da crítica para o público – compradores então devolveram os quadros à pintora.[44]

Nesse ponto, podemos sugerir que, paradoxalmente, o texto de Monteiro Lobato não deixa de ser um texto "moderno", apesar de seu antimodernismo. Para um público e uma imprensa ainda acostumados aos padrões da cultura como ornamento da sociedade, como atividade algo inócua e destinada a suavizar os contornos do cotidiano, talvez não houvesse sequer maneira de perceber a força de ruptura que o modernismo, em seus momentos mais expressivos, visava a concretizar. Estranhavam-se aqueles quadros, por certo – mas era "o que se fazia nos meios mais adiantados de cultura", como dizia o *Correio Paulistano*. O grito de alarme de Monteiro Lobato, embora hostil, passava recibo daquilo que (intencionalmente ou não por parte da pintora) havia de provocação, de repúdio a esse papel ornamental da atividade artística. Intitular um quadro de *A Mulher de Cabelos Verdes* significava justamente chamar a atenção para a distância que se queria tomar da pintura tradicional. Ao notar isso – e afastando-se do bom-tom da imprensa paulistana –, Lobato estava, sem dúvida, integrando o "sistema modernista", se podemos dizer assim, de ruptura/reação escandalizada/lenta aceitação que marcava, desde meados do século 19, a cultura européia. Um erro de julgamento, ainda que tão comprometedor e rude como o de Lobato, é ainda assim melhor do que nenhum julgamento.

Trataremos, no capítulo seguinte, de alguns exemplos da crítica modernista.

44 Ibid., p. 59.

2
O MODERNISMO E SEUS DEFENSORES

1. OSWALD DE ANDRADE RESPONDE A LOBATO

Conhecendo-se a vivacidade e a acidez crítica que, pouco tempo mais tarde, haveria de caracterizar os modernistas, é surpreendente a timidez das reações ao artigo de Monteiro Lobato. Segundo Mário da Silva Brito, em sua *História do Modernismo Brasileiro*, apenas Oswald de Andrade se ergueria em defesa de Anita Malfatti. Sua réplica a "Paranóia ou Mistificação?" foi publicada em 11 de janeiro de 1918, no *Jornal do Commercio*, e vale ser comentada.

> Encerra-se hoje a exposição da pintora paulista sra. Anita Malfatti, que, durante um mês, levou ao salão da rua Líbero Badaró, 111, uma constante romaria de curiosos.
>
> Exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento. Numa pequena nota cabe apenas o aplauso a quem se arroja a expor, no nosso pequeno mundo de arte, pintura tão pessoal e tão moderna.
>
> Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a apaixonada eleição de seus assuntos e da sua maneira, a vibrante artista não temeu levantar com seus cinqüenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. Era natural que elas surgissem no acanhamento da nossa vida artística. A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia.
>
> Diante disso, surgem desencontrados comentários e críticas exacerbadas. No entanto, um pouco de reflexão desfaria, sem dúvida, as mais severas atitudes. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir. Anita Malfatti é um temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada, a serviço do seu século. A ilusão que ela constrói é particularmente comovida, é intelectual e forte e carrega consigo as próprias virtudes e os próprios defeitos da artista.
>
> Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante impressão que ela expõe?
>
> A realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojos criativos e é isso justamente o que os salva.
>
> A realidade existe, estupenda, por exemplo, na liberdade com que se enquadram na tela as figuras número 11 ["O Homem Amarelo"] e número 1 ["Lalive", aliás um retrato bem mais convencional do que o restante das obras – MC]; existe, impressionante e perturbadora, na evocação trágica e grandiosa da terra brasileira que é o quadro número 17 ["Paisagem de Santo Amaro"]; existe ainda, sutil e graciosa, nas fantasias e estudos que enchem a exposição.
>
> A distinta artista conseguiu, para o meio, um bom proveito, agitou-o, tirou-o da sua tradicional lerdeza de comentários e a nós deu uma das mais profundas impressões de boa arte.[45]

Não se polemiza diretamente com Monteiro Lobato, embora algumas frases contra "o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura" tenham

45 M. Silva Brito, op. cit., pp. 61-62.

endereço claro. Logo em seguida, contudo, o quarto parágrafo do texto assume um tom até que conciliador: "na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram". Ou seja, a reprodução perfeita da realidade é impossível, sendo toda arte, clássica ou moderna, um ato de ilusionismo. Maior a ilusão quanto maior o naturalismo, afirma Oswald ("os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir"). Uma vez que a ilusão é comum a todos os estilos artísticos, não haverá mal nenhum se Anita Malfatti pretender iludir também. Assim, Oswald afirma: "a ilusão que ela constrói é particularmente comovida, é individual e forte" etc. Mas os dois parágrafos seguintes insistem no ponto contrário, isto é, que há realidade nos quadros de Malfatti.

Podemos entender essa aparente duplicidade da argumentação oswaldiana. Todos os artistas procuram a realidade na ilusão. Os quadros de Anita Malfatti apresentam forte componente de ilusão, e também forte componente de realidade. Logo, em essência, não se afastam de nenhum ideal artístico. Anita Malfatti está, no fundo, fazendo o que qualquer artista realista, clássico, acadêmico também faz. Onde estaria sua novidade, então? É o que poderíamos perguntar, modificando a frase oswaldiana.

A novidade estaria no fato de os quadros terem "fantásticos arrojos criativos" (6° parágrafo). Mas leiamos a frase completa: "a realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojos criativos e é justamente isso o que os salva". Voltamos, pois, ao elogio da realidade. A novidade estaria também na "originalidade" e na "diferente visão" da artista (3° parágrafo), no fato de sua pintura ser "tão pessoal e tão moderna" (2° parágrafo), e no fato de que "a ilusão que ela constrói é particularmente comovida, é individual e forte e carrega consigo as próprias virtudes e os próprios defeitos da artista". O que, devemos admitir, não significa muito além de dizer que a arte de Anita Malfatti traz novidades pelo fato de ser original, é original porque é pessoal e forte, é pessoal e forte porque é individual e, por ser individual, é moderna, trazendo assim novidades.

Apenas uma linha desse artigo, na verdade, representa uma defesa mais concreta do modernismo artístico: é aquela, no 4° parágrafo, em que o autor diz: "Anita Malfatti é um temperamento nervoso e uma intelectualidade apurada, *a serviço do seu século*". O que está subentendido nessa frase é a idéia de que *o mundo moderno exige um estilo moderno*: que a uma realidade nova devem corresponder novos meios de expressá-la.

É o que diz, entre outros, Rubens Borba de Moraes (1899-1986) em *Domingo dos Séculos*, pequeno livro de 1924, escrito em defesa da arte moderna. Explicando a necessidade de romper com o verso alexandrino, o autor defende as iniciativas dos simbolistas franceses em favor do verso livre: "os simbolistas compreenderam que a humanidade também progride e as idéias também se movem, foram eles que sentiram a necessidade de criar um instrumento novo para exprimir idéias novas".[46]

Este princípio do modernismo é para nós tão óbvio e consensual (lembremos o lema de Maiakóvski, segundo o qual sem forma revolucionária não há arte revolucionária), que custamos a perceber que as coisas não necessariamente precisam ser assim, e que uma teoria inversa pôde ser perfeitamente defendida em outros tempos. Às palavras de Maiakóvski, é possível por exemplo contrapor os versos de André Chénier, em plena Revolução Francesa: *"sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques"*[47] ("sobre novos pensamentos façamos versos antigos").

Correndo o risco de certa ambigüidade terminológica, sugiro chamar de imperativo "mimético" a idéia modernista de que uma realidade nova precisa ser expressa em linguagem nova; e de imperativo "realista" a idéia de que uma realidade nova deve ser retratada segundo os meios de expressão tradicionais.[48] O debate entre esses dois pontos de vista conhecerá inúmeras versões ao longo do século 20; nos próximos capítulos, examinaremos algumas amostras disso.

46 R. B. de Moraes, *Domingo dos Séculos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002 [1924], p. 39.

47 No poema "L'Invention", citado em A. Lagarde e L. Michard, *XVIIIe Siècle*. Paris: Bordas, 1970, p. 375.

48 Em suas "Reflexões sobre o Romance Moderno", Anatol Rosenfeld situa a arte moderna dentro de um quadro de críticas ao senso comum e de afirmação do relativismo de todo conhecimento. "O fundamentalmente novo", diz Rosenfeld, "é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de um personagem de romance, mas através da afirmação dessa relatividade à própria estrutura da obra-de-arte [...] É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos." In *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed., 1976, p. 81.

Continuemos, por enquanto, a tratar das reações dos modernistas brasileiros à crítica conservadora. Aplicando o pressuposto "mimético" do modernismo à discussão anterior, sobre a realidade e a ilusão nos quadros de Anita Malfatti, é possível avançar um pouco mais. Certamente, ninguém consideraria "realista" um quadro com as distorções e "caricaturas na cor" apresentadas por Anita Malfatti. O fato de ser pouco "realista" não contradiz, entretanto, a qualidade essencialmente contemporânea, essencialmente adequada a seu tempo, daquela arte. Nesse sentido, um pintor realista, que fizesse quadros muito semelhantes à realidade, seria apesar disso um pintor falso – faria uma arte, embora realista, muito pouco verdadeira, já que em descompasso com a realidade de seu tempo.

Vão nesta direção os argumentos de Menotti del Picchia, em artigo publicado no *Correio Paulistano* de 24 de janeiro de 1921. A reforma artística que se impõe, afirma Menotti, é o combate "a uma literatura falsa, mentirosa, que canta sentimentos *vieux-jeu* em berrado contraste com a vida de agora".[49]

Seria ridículo, diz ainda Rubens Borba de Moraes, o sujeito que andasse pela rua vestido como d. João 6º:

> É um erro pensar que os modernos condenam os clássicos, os românticos e todos os passadistas. Bilac, Castro Alves, Gonçalves Dias foram grandes poetas. Escreveram obras românticas e parnasianas no tempo do romantismo e do parnasianismo. Fizeram muito bem. FORAM MODERNOS.
>
> O ridículo é um poeta acreditar em soneto e em alexandrinos neste glorioso ano do centenário da Independência.
>
> Se um indivíduo andasse hoje passeando pelas ruas do Triângulo vestido à moda de D. João 6º, o simpático guarda civil da Praça Antônio Prado prenderia o "louco" [...][50]

49 Apud Annateresa Fabris, *O Futurismo Paulista*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994, p. 77.
50 Moraes, op. cit., p. 22.

O "imperativo mimético" vai lado a lado, aqui, com a moderação do raciocínio, que consiste em preservar, com respeito, os nomes de poetas como Gonçalves Dias e Olavo Bilac. Curiosamente, entretanto, leva-se tão a sério o raciocínio mimético que a própria idéia de um estilo modernista termina por dissolver-se. Se um romântico, em seu tempo, era moderno, e se um parnasiano também o era, no tempo do parnasianismo, ser "moderno", nos dias de hoje, equivale apenas a estar vivo nos dias de hoje, a ser um escritor do presente, sem que nenhum traço estilístico peculiar, oposto a traços estilísticos românticos ou parnasianos, seja identificável.

Não é preciso dizer, ademais, que o argumento "D. João 6º" é bastante duvidoso. Quem se veste como o monarca português, nos dias de hoje, é visto como louco pelo fato de estar usando roupas que ninguém usa. Mas, num país em que todos os poetas escrevem sonetos, não haveria loucura nenhuma em escrever um soneto também...

2. MODERAÇÃO MODERNISTA

Se prosseguirmos um pouco mais na análise dos artigos polêmicos em favor do modernismo, recolhidos no livro *22 por 22*, de Maria Eugênia Boaventura, o que fica claro é a insuficiência de uma discussão um pouco mais aprofundada a respeito do que está em jogo naquele movimento, e sobretudo a falta de cuidados maiores em esclarecer o próprio público. Raros são os exemplos de algum autor pretendendo "explicar", sumariamente que seja, a arte moderna. Textos mais longos, de intenção teórica, ou mais densos, como os manifestos, têm naturalmente seu papel no jornalismo cultural, e serão analisados em seguida. Mas não deixa de ser instrutivo ir identificando, nos artigos jornalísticos a respeito do tema, algumas características e lacunas recorrentes.

Em fevereiro de 1922, outro artigo de Oswald de Andrade, noticiando no *Jornal do Commercio* a realização da Semana de Arte Moderna, voltava ao "caso Malfatti". Obras da pintora seriam expostas no saguão do Teatro Municipal, durante a realização do evento.

> Anuncia-se para o próximo dia 10 a abertura, no Teatro Municipal, de uma Semana de Arte Moderna à qual, chefiada pelo grande nome de

Graça Aranha, concorre, vigorosa e moça, toda uma plêiade de nomes ilustres.

Não faz um ano que, pelas colunas do *Jornal do Commercio*, começava-se o bom combate.

E daí para cá o grupo de ousados renovadores, através da sátira engraçadíssima dos vencidos, só tem contado adesões.

Em artigo que iniciava minha colaboração nesta folha, intitulado "Reforma Literária", tive a felicidade de antecipar a ofensiva de hoje, dizendo como em São Paulo – cidade para todos os futurismos – far-se-ia com certeza o núcleo da reação necessária ao caruncho dos processos acadêmicos de literatura e arte.

De fato é de São Paulo a glória de abrigar os primeiros portadores comovidos da nova luz – luz do século forte e construtor que já deu a França de Romain Rolland, Claudel e Apollinaire, a Itália de Marinetti e Papini, a Sérvia de Mestrovic, Portugal de Antônio Ferro e Aquilino.

Como Roma primitiva, criada nos cadinhos aventureiros, com o sangue despótico de todos os sem-pátria, São Paulo, cosmopolita e vibrante, prestava-se como poucas cidades da América a acompanhar o renovamento anunciado nas artes e nas letras pelos Rimbaud e Whitman, pelos Cézanne e Rodin, pelos Debussy e Erik Satie.

E o aparecimento gradual dos chefes de movimento foi sendo feito. Em 1917, quando Di Cavalcanti chegava a esta capital, trazendo a sua arte nervosa e cerebral, a grande Anita Malfatti expunha pela primeira vez.

E diante de ambos, o público, habituado ao academismo vasto [*sic*, por "gasto"] do Sr. Oscar Pereira e aos ocasos lambuzados de *rouge brunette* do Sr. Bassi, pasmou à espera talvez de que lhes dessem os caminhos novos que traziam os dois perturbadores artistas.

Foi quando, expondo-se a um erro brilhante – que as *Idéias de Jeca Tatu* guardam – Monteiro Lobato pretendeu fulminar a arte vigorosa e nova de Anita Malfatti. Jeca falara. Falara tudo o que há de mais vantajoso para a ocara evoluída e de mais grave para uma reputação literária. Aquilo que a moça pintora trazia de produção de sua sensibilidade admirável – através da técnica mais avançada dos ateliês de Berlim e Nova York – era considerado paranóia ou cinismo.

Foi preciso, agora, a cultura de Graça Aranha retirar da obscuridade a que se voltara a grande artista ofendida, para de novo a vermos numa afirmação valiosa e intransigente de sua arte.

Mas o ponto culminante da vitoriosa guerra, que os novos paulistas vêm fazendo contra os academismos inglórios e as artes de bajulação, produziu-se sem dúvida com a volta à pátria desse genial Victor Brecheret que aí esteve jogado muitos meses num recanto do Palácio das Indústrias, modelando prodígios de vigor, de audácia, de emoção, até que o descobrissem e o anunciassem à cidade alguns renovadores da estética local.

Brecheret como Anita Malfatti, como Di Cavalcanti, causou estupefação. Ante a sua maravilhosa maquete do *Monumento das Bandeiras*, hoje recolhida à Pinacoteca do Estado, perguntavam-se bobices sensacionais. Nunca se tinham visto bandeirantes nus. Aqueles pescoços (onde Brecheret concentrava toda a força épica dos penetradores) eram grossos demais!

E poucos foram os que perceberam no movimento fecundo, a marcha heróica, a robustez galharda dos desprezos imortais, daqueles semideuses bárbaros e modernos que iam à porfia invencida dos eldorados brasílicos.

Depois da escultura, a poesia. Mário de Andrade foi o sacrificado ao escândalo citadino. Senhor de uma cultura rara, catedrático de Estética do Conservatório, profundo pesquisador dos fundamentos de nossa literatura e de nossa arte, ele não podia aparecer com uma poesia moderna "áspera", feita de lirismo, de sarcasmo, de mordacidade. Havia de repetir a monotonia enfática das cantilenas contadas a dedo. Os poucos versos publicados fizeram o gozo intranqüilo de todos os jograis do espírito. Seria aquilo arte nova? Mas Bilac, Alberto?

Perfeitamente, Bilac. Alberto no seu tempo.

Havemos de andar sempre cinqüenta anos atrás dos outros povos? Na França, a não ser o pavoroso Henri de Régnier e a perigosa ninhada de Rostand, não se contam mais poetas de verso feito à régua.

O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas continentais exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascante, brutal portadora de germes esplêndidos para uma primavera.

Foi o que Graça Aranha, arguto e grande senhor do espírito, veio acoroçoar, trazendo com a sua prestigiosa presença e a evangélica *A Estética da Vida* a certeza de que os novos não erram nas suas apaixonadas afirmações. Graça Aranha encontrou a reação estética brasileira e pondo-se à frente dela mostra ser o indiscutível chefe de seu tempo e o glorioso condutor do espírito de seu povo.[51]

Uma das primeiras coisas que chamam a atenção, neste artigo de Oswald de Andrade, é o estilo jornalístico comparativamente

51 "O Triunfo de Uma Revolução", in Maria E. Boaventura (org.), *22 por 22. A Semana de Arte Moderna Vista Pelos Seus Contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 49-52.

bem-comportado, e mesmo conservador, não apenas em relação à prosa de *Memórias Sentimentais de João Miramar* ou do "Manifesto Antropofágico", respectivamente de 1924 e 1928, mas em relação ao próprio artigo de Monteiro Lobato. O tom polêmico de "Paranóia ou Mistificação?" implicava o uso de expressões bastante coloquiais (lembremo-nos de frases como "arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação de qualquer borracheira" ou "a conclusão é que o público é uma besta"); nada que se assemelhasse a coisas como "a porfia invencida dos eldorados brasílicos", por exemplo.[52]

Se essa concessão ao gosto retórico afasta o texto oswaldiano do de Lobato, há contudo alguns pontos de aproximação entre um e outro, tanto na forma quanto nas intenções. As próprias menções a Anita Malfatti, afinal bastante vagas, se resumem a notar o poder afirmativo de seu talento – "arte vigorosa e nova", "afirmação valiosa e intransigente de sua arte" –, que é pouco mais do que o próprio Lobato reconhecera em seus ataques: "essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum", "percebe-se, de qualquer daqueles quadrinhos, como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui umas tantas qualidades inatas, das mais fecundas na construção de uma sólida individualidade artística".[53]

A defesa contra as acusações de "Paranóia ou Mistificação?" centra-se mais uma vez no argumento da contemporaneidade da arte moderna: "o século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas exige uma maneira nova de expressão estética [...]", ao qual se soma a luta contra o atraso brasileiro: "havemos de andar sempre cinqüenta anos atrás de outros povos?", que, por sua vez, contrasta com o dinamismo paulistano: "São Paulo, cosmopolita e vibrante, prestava-se como poucas cidades da América a acompanhar o renovamento anunciado nas artes e nas letras pelos Rimbaud e Whitman, pelos Cézanne e Rodin, pelos Debussy e Erik Satie".

52 Esse aspecto – do tom relativamente pomposo e passadista de artigos escritos por defensores do modernismo – é notado por Maria Eugênia Boaventura, em *22 por 22* (cit., n. 51), a respeito de Mário de Andrade.

53 Monteiro Lobato, op. cit., p. 61.

Estamos diante de um triplo esforço imitativo, ou "mimético", para usarmos a terminologia sugerida no item anterior. Não só é preciso que a arte encontre meios de expressão modernos para um século moderno, do ponto de vista tecnológico (telégrafo sem fio etc.), como também é preciso que a arte brasileira reflita as conquistas estéticas já firmadas nos países mais avançados, o que, fechando o círculo, só pode ser natural numa cidade como São Paulo, ela mesma em rápido processo de modernização.

Contra um público ainda aferrado ao academicismo, impunha-se uma revolução artística que, curiosamente, não parece vir "de dentro", isto é, das necessidades internas de expressão estética, mas "de fora", isto é, da necessidade de uma atualização diante das realidades tecnológicas e sociais do meio. Ou seja, caberia à arte modernista refletir o que já se passava à sua volta; era decorrência natural do progresso econômico e da marcha dos tempos. Tudo conspirava a seu favor, menos o público.

Diante dessa realidade, cabe apenas notar que o ousado, aqui no Brasil, já é coisa de cinqüenta anos atrás nos Estados Unidos de Whitman ou na França de Rimbaud. Surge então um procedimento argumentativo bem semelhante ao que Lobato utilizara, no campo oposto: a lista de nomes ilustres, como que a avalizar a autoridade e o conhecimento do articulista. Enquanto Lobato falava de Zorn, Brangwyn e Rodin, aqui Oswald de Andrade invoca Rimbaud, Whitman, Cézanne... e o mesmo Rodin.

É em torno de outro escultor, contudo, que as opiniões de Oswald de Andrade e Monteiro Lobato se organizam em acordo explícito. Victor Brecheret havia sido "descoberto" por Oswald de Andrade em 1919; Monteiro Lobato dedica-lhe artigos consagradores já em 1920 ("a mais séria manifestação de gênio escultural surgida entre nós").[54] Note-se que Brecheret estava longe de ser um modernista radical.[55] A concordância de opiniões levaria Menotti del Picchia, naquele mesmo ano, a manifestar a expectativa de que Monteiro Lobato viesse a reconhecer seu erro com relação

54 Apud Silva Brito, cit., p. 113.

55 Para Annateresa Fabris, Brecheret pautava-se naquele momento "por um vocabulário eclético – no qual se fundem reminiscências da linha serpentinada de Michelangelo, a poética do não-acabado de Rodin [...]" e mesmo "um registro ainda naturalista". *O Futurismo Paulista*, cit., pp. 51-52.

a Anita Malfatti, fazendo justiça "à vibrante criadora de uma arte moderna, forte, livre, penitenciando-se do mal que, com tanta injustiça e irreflexão, fez".[56]

Ainda havia a esperança de que Lobato pudesse ser o nome de prestígio a apoiar os jovens modernistas. É contra o academicismo, diz Oswald em outro artigo para o *Jornal do Commercio* (11/2/1922), que se levantou

> o chamado futurismo paulista, a que o prestígio de Graça Aranha acaba de dar mão forte. Que pretendemos nós? Já que Monteiro Lobato não quis continuar a sua atitude inicial que foi um estouro nos arraiais bambos da estética paulista, façamos nós a revolução heróica e forcemos o andar lerdo dos intelectuais brasileiros que ainda acreditam na atualidade de Zola e Lecomte.[57]

Como se sabe, Monteiro Lobato não atenderia a tais apelos; também se recusaria a satisfazer as expectativas dos antimodernistas, que, estes, contavam com versões renovadas de "Paranóia ou Mistificação?". Um destes, escrevendo na *Gazeta* de 22 de fevereiro com o pseudônimo de "Pauci Veri Electi", reclamaria da omissão de Lobato em face das "maluquices" do modernismo:

> e os nossos críticos de arte, os lobos ferozes que, de dentuça arrefilada, saíam outrora de suas cafurnas emaranhadas de urupês e caguatás para despedaçar nos colmilhos os "transviados" e os "desequilibrados" da arte, dormem agora seu lento sono de inocência e condescendência.[58]

Este último trecho é significativo de uma espécie de qüiproquó que se repete em vários momentos do debate em torno de 22. Fica bem claro, no estilo das frases acima, uma contradição entre a

56 Silva Brito, cit., p. 113.

57 "Glórias de Praça Pública", in M. E. Boaventura (org.), op. cit., p. 73.

58 "Balelas Futuristas", ibid., p. 253.

intenção do texto – evidentemente, condenar os modernistas e concordar com Monteiro Lobato – e a terminologia utilizada, toda ela composta de termos pejorativos contra Lobato: "lobo feroz" etc. Poderíamos pensar que o vocabulário antipático se volta contra Lobato porque, naquele momento, o autor de *Urupês* assume atitudes condenáveis. Sem dúvida – o que justifica, do ponto de vista do artigo, o uso de uma palavra como "condescendência". Mas os outros termos pejorativos – lobo feroz etc. – se referem, não a sua atitude atual, mas àquela que teve em 1917, quando, na ótica do articulista, suas teses eram corretas. O uso de aspas na referência a "transviados" e "desequilibrados", que teoricamente deveria expressar uma distância crítica do autor diante da opinião transcrita, se torna, assim, contraditório. É como se quem estivesse escrevendo fosse um modernista (vejam, leitores, que besteira: considerar a arte moderna coisa de "desequilibrados"!) – mas a única coisa que há de modernista na opinião, ultraconservadora, de "Pauci Veri Electi" é a raiva (por razões opostas às dos modernistas) com relação a Lobato. O conservador, para atacar o modernismo, ataca a omissão de um outro conservador, usando a terminologia que um modernista usaria.

Num esforço simétrico, a que não falta engenho retórico, seria a vez de Oswald de Andrade usar a terminologia conservadora num artigo em defesa da pintura moderna, afirmando que

> qualquer imbecilizado, saído da repartição em que trabalha durante o dia, pega um pincel, tintas, borra telas com intenções absolutamente fotográficas e fica sendo pintor. [...] E é este homem que decide nas exposições e nas palestras que o cubismo é uma asneira, que a arte moderna é feita de blague [...]
>
> No mais das vezes é um pobre rapaz sem vocação certa a quem determinam que seja pintor.
>
> Fica por aí, copiando oleografia, sem cultura, sem estudos, sem orientação. E quando uma Malfatti, depois de honrar o nome brasileiros nos mais adiantados ateliês do Velho e do Novo Mundo, apresenta o fruto glorioso de seus estudos, de sua severa aplicação, de sua rigorosa pesquisa estética, é ele, o vagabundo borra-telas, o mais irritado, o mais nervoso e o mais maldizente inimigo que aparece.[59]

A graça do artigo está, evidentemente, em fazer do pintor acadêmico o objeto do mesmo tipo de crítica que se fazia ao pintor moderno: o de que não sabe pintar, não tem vocação nem estudo.

Nem tão consciente, talvez, é um outro tipo de inversão argumentativa, agora protagonizado pelos conservadores: trata-se de, para atacar os modernistas, utilizar do mesmo argumento "mimético" (determinado estilo artístico tem de refletir o seu tempo) que estes utilizavam. Num artigo publicado em *A Cigarra*, francamente antipático à Semana de Arte Moderna, afirmava-se que

> os bravos rapazes que acabam de escandalizar a Paulicéia, oferecendo-lhe mostras de quanto são capazes os seus talentos desvairados, representam todas as novidades da nova estética. São futuristas, cubistas, dadaístas, bolchevistas. Cada uma destas modalidades tem seu traço diferencial, mas todas elas anseiam por verter na obra de arte, no mármore, na tela, na pauta, no verso, o movimento, o dinamismo, a convulsão tetânica da vida contemporânea.[60]

Tetânica, sim, e não "titânica" – pois é de doença que se trata.

Não seria incomum, em outro qüiproquó, vermos os próprios modernistas criticando as vanguardas européias com o mesmo vocabulário médico de Nordau e de Lobato. Em seu livro sobre as relações entre o modernismo paulistano e o futurismo, Annateresa Fabris ressalta as opiniões de Menotti del Picchia em 1921, defendendo a arte moderna brasileira por não ter enveredado pelos "dédalos alucinados da loucura, em que os Picabias, os sensacionalistas do abstrusismo escandaloso e libertino, se perderam". Quanto a Oswald de Andrade, continua Fabris,

59 Ibid., p. 54, texto publicado no *Jornal do Commercio*, 9 de fevereiro de 1922.
60 Ibid., p. 220 [15 de fevereiro de 1922].

> não poupa críticas às "aberrações", às "asnices intrujadas" de Max Jacob, aos "seguidores berrantes" de Apollinaire e à "péssima convicção escrita das histéricas marcas Arnauld e Saint-Point".[61]

Talvez se possa concluir, desses desencontros, a existência de uma dificuldade básica do jornalismo modernista: mais do que ocorria entre os seus congêneres europeus, pesava contra os vanguardistas brasileiros uma situação de isolamento "midiático", por assim dizer. Os artigos que escreviam eram publicados em jornais voltados para um público extremamente conservador: *Correio Paulistano* e *Jornal do Commercio* sintonizavam-se com o puro *establishment* oligárquico, enquanto o *Estado de S. Paulo*, de recorte mais "moderno", se fazia, ao que tudo indica, menos "modernista".

3. UM POETA FUTURISTA?

São vários os textos que confirmam o significado em grande parte conciliatório, pouco radical, que em sua maioria estão a revelar os escritos jornalísticos dos modernistas. É ainda a timidez dos modernistas brasileiros, e não propriamente a violência de suas propostas estéticas, o que podemos notar com o artigo de Oswald de Andrade, "O Meu Poeta Futurista", apresentando ao público a poesia de seu amigo Mário de Andrade, e a subseqüente resposta que este escreveria. Examinemos esses dois artigos. O de Oswald de Andrade foi publicado no *Jornal do Commercio*, em 27 de maio de 1921:

> É longo como um círio e evoca para as minhas meditações um cálice do Graal suspenso aos lábios ávidos da *girl* babilônica que é esta cidade de mil portas.
>
> Chama-se... não posso lhes contar o nome simples. Proibiu-o o casto, o bom, o tímido. Contar-lhe-ei a figura e a arte.
>
> Para começar – se resumíssemos o início flutuante da nossa poesia paulista deixando apenas,

61 Apud Annateresa Fabris, cit., p. 87.

> para futuras seletas de primitivos, aqueles versos de Guilherme:
>
> *Flor de asfalto, encantada flor de seda,*
> *Sugestão de um crepúsculo de outono...*
>
> E daí viéssemos pela obra imortal do autor de *Sóror Dolorosa*, prendendo o outro início da nossa estesia atual e futura à racialidade impressionante de *Juca Mulato* – o poema do Brasil paulista – e à épica radicalidade de *Moisés*, repousando assim nas duas personalidades de Menotti e Guilherme o nosso orgulho de criadores de uma poesia bem nossa, bem filha de São Paulo, crepitante do Centenário...
>
> Se, enfim, nos convencêssemos de que a grossa obra do bonzismo lançada a dobres das outras pela formidável máquina de Monteiro Lobato, o romance de inegável êxito em 1908, *Vida Ociosa* de Godofredo Rangel, é um passo atrás no nosso impávido caminho...
>
> Se admitíssemos que um conto improvisado desse diabólico Deabreu vale quase Afonso Arinos...
>
> Se...
>
> Não afirmo sem eco, estou certo. Enganam-se sinistramente os que acreditam que São Paulo estaciona nas suas pequenas mãos moles de detentores de santinhos em corridas de literatura colegial. São Paulo? É ver-lhe o espetáculo de febre nas obras de marcha, quando os *ateliers*, as oficinas, as lojas mandam ao cair insensível das noites acesas, a população heterogênea e violenta para os refúgios dos grandes bairros comovidos.
>
> E com a mudança diária e formidável da própria graça fisionômica, a metrópole incontida, absorvente, diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva, pensa outras idéias, escuta

outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes e futuros. Não pára ao chamado aflito dos velhos sineiros celebrantes de cultos vencidos. A juventude extravasante nas escolas, nas calçadas, nos jardins citadinos aí está reclamando pelos cem poros ativos de sua sensibilidade apurada nas viagens atávicas uma arte à altura de sua efusiva aspiração vital e de compasso com o senso profundo de sua responsabilidade americana.

Esta arte existe.

Conhecem, além dos mestres calmos que são Guilherme e Menotti, o meu poeta futurista? Conhecem Cleómenes Campos, Agenor Barbosa... estaco para não citar uma nuvem de inéditos divinos com quem privo para regalo de minhas solidões.

Certo é que São Paulo ferve de arte boa e nova e que o alarma soado nas barracas da decadente feira vaidosa e provinciana que funcionou até há pouco seu jaburu jornalístico de consagrações, se transmutará com rapidez numa fácil reprodução de valores invencíveis.

Discutir-se-á, no entanto, o meu poeta futurista...

Vejo-o no pavor e na coragem, ambos extremados, dos conduzidos às forças sensacionais. Pobre e delicioso... ia lançar-lhe o nome simples.

Esse lívido e longo Parsifal bem-educado é conhecido pelo seu saber crítico. Publica-se no armário bem fornido da *Revista do Brasil*, escreve no *Jornal de Debates*, faz parte relevante de *Papel e Tinta*, leciona com rara honestidade e erudição no nosso Conservatório. Mas o que adoro nele, na sua aristocrática alma íntima, é o artista invejável, é o artista imenso da nossa cidade.

Ele é o autor de um supremo livro neste momento literário. Chamou-o *Paulicéia Desvairada* –

cinqüenta páginas da mais rica, da mais inédita, da mais bela poesia citadina. Querem ouvir?

TU

Morrente Chama esgalga,
mais morta ainda no espírito!...
Espírito de fidalga
que vive de um bocejo entre dois galanteios
e de longe em longe uma chávena de Treva
bem forte!

Mulher mais longa
que os pasmos alucinados
das torres de São Bento!
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,
toda insulto nos olhos,
toda convite nessa boca louca de rubores!...
Costureirinha de São Paulo,
ítalo-franco-luso-brasílica-saxônica,
amo os teus ardores crepusculares,
crepusculares e por isso mais ardentes,
bandeirantemente!....

Lady Macbeth feita de névoa fina,
pura neblina da manhã!
Mulher que és minha madrasta e minha
irmã!

Trituração ascensional dos meus sentidos!
Risco de aeroplano entre Moji e Paris!
Pura neblina da manhã!

Gosto dos teus desejos de crime turco
e das tuas ambições, retorcidas como roubos!
Amo-te de pesadelos taciturnos,
materialização da Canaã do meu Poe...
Never More...

...Emílio de Menezes insultou a memória do
meu Poe...

– Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros,
tu és o meu Gato Preto!
Tu te esmagaste nas paredes do meu Sonho,
este Sonho medonho!...

E serás sempre, morrente Chama esgalga,
meio fidalga, meio barregã,
as alucinações crucificantes
de todas as auroras do meu jardim!...

Acharam estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase? Graças a Deus! Podemos dizer que não só a França tem os seus Paul Fort, os seus Claudel, os seus Vildrac, e a Itália rejuvenescida o seu miraculoso Govoni. Nós também temos os nossos gloriosos fixantes da expressão renovadora de caminhos e de êxtases.

Bendito esse futurismo paulista, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente![62]

Não se trata, neste artigo, de expor teses, defender princípios, mas sim de fazer uma apresentação, a mais concreta e memorável, de um autor então desconhecido. Continuamos a notar, sem dúvida, o tom "pouco moderno" dessa prosa jornalística: "contar-lhe-ei a figura e a arte", "estaco para não citar uma nuvem de inéditos divinos com quem privo para regalo de minhas solidões". O imaginário do texto não é a bem dizer moderno tampouco, mas bastante *fin de siècle*; podemos pensar nas gravuras de Aubrey Beardsley, nas imagens algo perversas e "decadentistas" das ilustrações do próprio Di Cavalcanti naquela época. "Cálice do Graal suspenso aos lábios ávidos da *girl* babilônica que é esta cidade...", "lívido e longo Parsifal": o clima wagneriano, espiritualizado e vampiresco construído por essa terminologia pouco tem a ver, a rigor, com as trepidações e redemoinhos futuristas.

62 Apud Silva Brito, cit., pp. 228-231.

Mesmo o poema de Mário de Andrade citado no artigo não participa demasiado de um espírito de modernidade, ao menos da euforia material e anti-romântica da vanguarda futurista: chamas "esgalgas" e "morrentes", "ardores crepusculares", lembranças de Poe, "auroras do meu jardim" – tudo isso remete a um pós-simbolismo encantatório, exangue e "decadente". Imagens futuristas, de fato, encontramos apenas na estrofe que fala de uma "trituração ascensional dos meus sentidos" e de um "risco de aeroplano entre Mojí e Paris."

Não se deve esquecer, entretanto, que versos absolutamente "normais" aos nossos olhos tinham, na época, características arrojadas. Basta conferir a estrofe de Guilherme de Almeida citada no início do artigo, onde é provavelmente a menção a uma "flor do asfalto" o que surge como toque modernista. O simples uso de "asfalto" num poema já valia, sem dúvida, como coisa moderna. Eis um caso, entre muitos, em que o simples intuito "realista" de nomear circunstâncias do cotidiano, da vida contemporânea, assume ares de ousadia formal, de ruptura com a convenção, de ataque ao que é admissível como "poético".

No caso de "Tu", não podemos negar o potencial de desconcerto de um poema em verso livre, com suas associações caprichosas, metáforas ousadas e inovações gramaticais (o famoso "bandeirantemente"). Mas há um verdadeiro abismo entre esse texto de Mário de Andrade e um poema como "No Meio do Caminho", de Drummond, por exemplo.

De outro ponto de vista, contudo, "O Meu Poeta Futurista" é um artigo que se mostra em oposição simétrica a "Paranóia ou Mistificação?". Justamente, criticávamos o texto de Lobato por recusar-se a fazer qualquer descrição ou análise direta do objeto criticado (a exposição Malfatti) e, em vez disso, desenvolver desde o início uma argumentação mais "teórica" sobre o que seria a arte normal, a arte anormal etc. No texto de Oswald de Andrade, há pouquíssima teoria e, inversamente, um grande espaço é ocupado pela pura apresentação do objeto, do tema do artigo. O "querem ouvir?" que antecede a citação integral do poema "Tu"

já é, por si mesmo, um ato jornalístico. Não de crítica, por certo, mas de informação. Menos do que explicar, condenar, elogiar ou analisar o que quer que seja, o artigo de Oswald tem quase que um caráter fotográfico, ou, se quisermos usar de uma palavra mais pretensiosa, "dêitico" – sua função é a de "apontar com o dedo" o objeto. Enquanto a crítica de Lobato se interpunha entre o leitor e a obra analisada, aqui todo o texto de Oswald tende a desaparecer em benefício do "poema futurista" que se dá a conhecer ao público. Pouco importa – e isto não deixa de ser bastante jornalístico, afinal – se o leitor vai ou não gostar do poema de Mário. O repórter/crítico Oswald de Andrade deixa que o poema se defenda por si só, numa transcrição à qual não acrescenta comentários.

É curioso que, num artigo inteiramente votado à apresentação de um poema, e de um poeta, o nome deste não seja nunca mencionado. O texto inteiro se constrói a partir de uma negação. Já no segundo parágrafo, Oswald de Andrade se nega a dar o nome do seu "poeta futurista": "Chama-se... Não posso lhes contar o nome simples". O que poderia ser apenas um procedimento de suspense se repete, já mais para o fim do artigo: "Discutir-se-á, no entanto, o meu poeta futurista... Vejo-o no pavor e na coragem ambos extremados, dos conduzidos às forças sensacionais. Pobre delicioso... Ia lançar-lhe o nome simples". E o artigo inteiro termina sem citar o nome de Mário de Andrade.

Podemos encontrar vários motivos para essa tática da negação. Desde os mais circunstanciais – cumpria, talvez, preservar Mário de Andrade do escândalo que haveria de vir com a publicação do poema – aos mais abstratos – o vigor da obra seria, para Oswald e para os modernistas em geral, mais importante do que a subjetividade do poeta, a figura romântica e anacrônica do vate. Sem contar com a razão, mais publicitária e maquiavélica quem sabe, de aumentar a repercussão do artigo com o mistério em torno de quem seria o poeta futurista.

O mais interessante que estas especulações é notar o quanto a negação de Oswald, sua recusa em citar o nome de Mário, reflete na verdade o que acontece no próprio poema apresentado. Seu título, "Tu", remete a uma mulher que permanece inominada durante todo o texto. É uma personagem contraditória: "feita de asfalto e de lamas de várzea"; "toda insulto", mas "toda convites", e ainda assim cheia de "rubores"; situada "entre Moji e Paris"; "costureirinha" e "fidalga". Ao mesmo tempo, é múltipla: "costureirinha de São Paulo,/ ítalo-franco-luso-brasílica-saxônica", como o próprio Mário de Andrade, mais tarde, diria de si mesmo "eu sou trezentos!, eu sou trezentos e cinqüenta!".[63]

Sobretudo, se essa mulher é uma "morrente Chama esgalga", "mais longa/ que os pasmos alucinados/ das torres de São Bento", praticamente a mesma caracterização aplicada por Oswald ao autor do poema: "é longo como um círio", "cálice do Graal suspenso aos lábios ávidos da *girl* babilônica [...]", "lívido e longo Parsifal", sentindo as emoções contraditórias do "pavor e da coragem". É como se o poema "Tu" inspirasse o artigo de Oswald; ou como se Oswald viesse a revelar que, na inominada personagem do poema, se escondia de alguma forma o auto-retrato do poeta. Se o poema reflete o poeta, o artigo reflete o poema.

E, para dar um passo a mais no raciocínio, este jogo de imitações recíprocas nada mais é do que uma ilustração daquele esquema "mimético" que esboçáramos no começo deste capítulo, isto é, a idéia de que um texto deveria refletir, em sua forma e aparência, o objeto que o inspira, como um camaleão imita o ambiente em que se encontra.

4. UM MANIFESTO FUTURISTA

A análise de reportagens e artigos jornalísticos infelizmente não dá conta de todas as implicações envolvidas na questão do modernismo, e tampouco, a meu ver, nas demais polêmicas de que ainda viremos a tratar. Aos poucos, no decorrer deste livro, passaremos a discutir textos mais teóricos, voltados para questões genéricas de estética e crítica cultural; ainda que publicados em revistas culturais, ou mesmo jornais diários, sua "durabilidade" e poder de aprofundamento são, como se verá, bem maiores que os dos exemplos analisados até aqui.

Mas foi num jornal de grande circulação, o *Figaro*, que Filippo Tommaso Marinetti publicou seu famoso "Manifesto Futurista",

63 É o primeiro poema do livro *Remate de Males*. Cf. *Poesias Completas*, São Paulo/Belo Horizonte: Martins/Itaitaia, 6ª ed., 1980, p. 157.

texto fundamental e, sem dúvida, "durável" até hoje, na divulgação dos princípios da arte moderna. O próprio gênero jornalístico do "Manifesto", aliás, seria uma invenção das diversas vanguardas artísticas do começo do século 20: imitava-se, na verdade, tanto o panfleto de mobilização política quanto a própria linguagem da imprensa de massas, com suas manchetes, exortações e reclames.

Analisaremos um texto mais detalhado de Marinetti, seu "Manifesto Técnico da Literatura Futurista".[64] Não será difícil notar que toda a forma de expressão, todos os mecanismos poéticos preconizados pelo autor se explicam, se justificam, por aquela necessidade "mimética" a que fizemos referência neste capítulo: a necessidade de imitar (e não, propriamente, de retratar) o mundo moderno.

O texto de Marinetti começa de modo quase ficcional. Não é o narrador, na primeira pessoa, quem enunciará os princípios do Futurismo. O narrador apenas conta que sentiu "a inanidade da velha sintaxe herdada de Homero" num momento em que estava voando de avião, "sentado sobre o cilindro da gasolina". É a hélice quem enuncia o novo decálogo técnico: "eis o que me disse a hélice em movimento, enquanto eu corria a duzentos metros sobre as possantes chaminés de Milão [...]". O fato de as novas leis serem apresentadas por uma hélice, e não pelo autor em primeira pessoa, já é significativo justamente da negação da subjetividade, da repulsa ao confessional e ao romântico que aquele modernismo estava empenhado em manifestar. Vejamos alguns pontos do "Manifesto Técnico" em que o mimetismo é abertamente ressaltado.

> 5. Cada substantivo deve ter o seu duplo, isto é, o substantivo deve ser seguido, sem conjunção, do substantivo ao qual está ligado por analogia. Exemplo: homem-torpedeiro, mulher-golfo, multidão-ressaca, praça-funil, porta-torneira.
>
> Assim como a velocidade aérea multiplicou o nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se sempre mais natural para o homem. É preciso, por conseguinte, exprimir o "como", o "qual", o "assim", o "semelhante a".

64 F. T. Marinetti, "Manifesto Técnico da Literatura Futurista". In Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978, 13ª ed., pp. 95-98. O texto de Marinetti foi publicado originalmente em 1912.

O exemplo é interessante, pois parece negar na prática aquilo que propugna em teoria. A comunicação aérea multiplica nosso conhecimento do mundo, e, podemos obviamente dizer, encurta as distâncias: percebemos mais rapidamente as semelhanças entre uma coisa e outra. Logo, torna-se desnecessário (ou incoerente) usar de palavras comparativas do tipo "assim", "semelhante", "como" etc. O próprio texto as usa, evidentemente, e é necessário fazê-lo num texto de tipo didático, explicativo: "*assim como* a velocidade aérea..." etc. O paralelo ressalta uma semelhança inédita: cada texto deverá ser, assim, um "texto-aeroplano", pois haverá de ser próprio de cada verso, de cada metáfora, o poder de encurtar distâncias presente naquele artefato técnico.

Decorre logicamente disto o fato de que será necessário investir em analogias cada vez mais extremas, em metáforas cada vez mais ousadas:

> 7. Os escritores abandonaram [-se] até agora [à] analogia imediata. Compararam, por exemplo, o animal ao homem ou a um outro animal, o que equivale ainda, mais ou menos, a uma fotografia. Compararam, por exemplo, um fox-terrier a um pequeníssimo puro-sangue. Outros, mais avançados, poderiam comparar aquele mesmo fox-terrier trepidante a uma pequena máquina. Eu o comparo, ao contrário, a uma água fervendo. Existe nisso uma gradação de analogias sempre mais profundas e sólidas, se bem que longínquas.

É sobretudo por essa parecença geral, por essa "semelhança de tudo com todas as coisas", que a exigência "realista", "fotográfica" – se é que podemos conceber uma poesia feita de metáforas "fotográficas" –, termina sendo criticada; portanto, a poesia deve orientar-se menos pelo arbítrio, pela escolha subjetiva do poeta (o fato de algo na natureza refletir o seu estado emocional ou

estimular sua memória), e sim pela capacidade do poeta de anular-se, pondo-se à escuta da sinfonia geral da matéria.

> 11. Destruir na literatura o "eu", isto é, toda a psicologia. [...] Surpreender através dos objetos em liberdade e dos motores caprichosos a respiração, a sensibilidade e os instintos dos metais, das pedras, da madeira etc. Substituir a psicologia do homem, agora exaurida, pela obsessão lírica da matéria.
>
> Cuidai-vos de oferecer à matéria os sentimentos humanos, mas adivinhai antes os seus diferentes impulsos diretivos, as suas forças de compreensão, de dilatação, de coesão e de desagregação, a sua grande quantidade de moléculas em massa ou os seus turbilhões de elétrons. Não se trata de exprimir os dramas da matéria humanizada. É a solidez de uma lâmina de aço que nos interessa por si mesma, isto é, a aliança incompreensível e inumana de suas moléculas ou de seus elétrons [...] O calor de um pedaço de ferro ou de madeira é já mais apaixonante, para nós, do que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher.

Não é apenas como crítica ao psicologismo literário que a proposta marinettiana de destruir o "eu" e de deixar a matéria "falar por si mesma" se revela central para a compreensão da arte moderna. Num sentido mais amplo, eliminar o "eu" significa eliminar o "ponto de vista" do observador em qualquer tentativa de representação realista. Em vez do olhar unificador do artista, organizando os objetos da realidade para melhor representá-la, é como se os objetos da representação passassem a dispensar qualquer intérprete, manifestando-se em si mesmos, podendo enunciar a si mesmos; em vez de designar algo como um motor, a literatura futurista se torna motor ela mesma, produzindo estampidos e roncos... De um modo geral, esse processo é sintetizado por Anatol Rosenfeld, num texto sobre o romance moderno: trata-se da crítica, presente nas diversas formas da arte moderna, ao artifício da perspectiva.

> A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a essa consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto* [...] É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. [...] a pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva "ilusionista" e a realidade dos fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam [a visão perspectivista] que se desenvolveu a partir do Renascimento.[65]

A eliminação da perspectiva se dá, segundo Rosenfeld, também no teatro, com o fim do "palco italiano", e no romance, com a dissolução da seqüência cronológica na narrativa e, por que não, com o desaparecimento da própria função "expositiva" e confiável do narrador.

Dentro desse projeto mais amplo, torna-se bem mais compreensível, em sua audaz simplicidade, o propósito de Marinetti. Já que se tratava de eliminar "a voz" do poeta ou do autor, o seu "Manifesto Técnico" propunha mais do que o ato de simplesmente pôr-se à escuta da matéria; caberia à literatura mimetizá-la, ser como ela:

> [...] A sintaxe era uma espécie de código abstrato que serviu aos poetas para informar a loucura da cor, da musicalidade, da plástica e da arquitetura do universo. A sintaxe era uma espécie de intérprete ou de cicerone monótono. É necessário suprimir esse intermediário, para que a literatura entre diretamente no universo e se incorpore nele.

Nesse ideal de incorporação direta da literatura no universo

65 Anatol Rosenfeld. "Reflexões Sobre o Romance Moderno". In *Texto/Contexto*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1985 [1969], pp. 77-79.

encontra-se a justificativa básica para as propostas técnicas mais radicais de Marinetti – abolir a pontuação, abolir os adjetivos, destruir a sintaxe e mesmo, como vimos, renunciar à compreensibilidade. Eis alguns dos pontos iniciais do seu manifesto:

> 1 É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem.
> 2 Deve-se usar o verbo no infinitivo, para que se adapte elasticamente ao substantivo [...]
> 3 Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo desnudo conserve a sua cor essencial. [...]
> 4 Deve-se abolir o advérbio, velha fivela que une as palavras umas às outras. O advérbio conserva a frase numa fastidiosa unidade de tom. [...]
> 6 Abolir também a pontuação. Estando supressos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação estará naturalmente anulada na continuidade vária de um estilo vivo [...] Para acentuar certos movimentos e indicar suas direções, se empregarão os sinais da matemática: + – x : = [...][66]

Pode-se notar facilmente que tanta iconoclastia, tanta vontade de abolir regras, termina aqui conduzindo à formulação de novas regras, bastante estritas aliás. Obviamente, não interessava aos artistas de vanguarda prender-se a um breviário desse gênero. Quando os modernistas brasileiros se recusam a ser chamados de futuristas, decerto há "moderação" na atitude que tomam. Mas trata-se de uma "moderação" que, justamente, pode abrir-lhes a possibilidade de negar as convenções passadistas sem aderirem, entretanto, a regras futuristas. Se não são exatamente "radicais" em seus pronunciamentos, talvez seja porque se mostravam extremamente ciosos da própria liberdade.

5. EM TORNO DE UM RÓTULO

Seja como for, as regras do "manifesto técnico" de Marinetti estavam bem longe de serem imitadas, como podemos perceber, por

66 Ibid.

Mário e Oswald em 1921. O que dá plena razão ao primeiro quando se recusa a ser chamado de futurista. Mas em todo o artigo de Oswald, e no próprio poema que o artigo cita, vale notar o quanto "futurista" vem a ser legenda para qualquer coisa que mimetize um ambiente moderno: a saber, o da São Paulo febril, essa "metrópole incontida, absorvente, diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva" etc.

Já foi notado,[67] aliás, o quanto essas freqüentes menções ao ambiente dinâmico da metrópole, tanto por parte dos críticos quanto por parte dos autores modernistas, têm na verdade um antecessor teórico não muito "moderno", pelo menos bem pouco moderno por volta de 1920. Trata-se do crítico positivista Hyppolite Taine, que, em meados do século 19, visava a explicar uma obra pela conjunção de três fatores, "o meio", "a raça" e "o momento histórico". Com isso, viria a ter projeções bem mais amplas e duradouras do que aquelas, habitualmente associadas a seu nome, do naturalismo estético. "Meio" e "momento histórico" são os fatores por excelência a impor, sobre a arte moderna, um mimetismo do caos urbano, da trepidação industrial, da velocidade telegráfica. Na "raça", por certo, encontramos o elemento menos forte dessa tríade. Mas o modernismo paulista não se cansa de evocá-lo, com tudo o que pudesse trazer de conotações incômodas, de mau gosto ou abertamente preconceituosas. Os textos de Menotti del Picchia, dentre os defensores do modernismo, insistem exaustivamente nesse ponto – e cabe citá-los rapidamente, quanto mais não seja para que sirvam de contrapeso para nossa natural simpatia pelo espírito renovador de 22.

Desse modo, sob o pseudônimo de "Hélios", Menotti del Picchia elogia, na crônica social do *Correio Paulistano*, a adesão à Semana de Arte Moderna de "patrícios do mais lídimo estofo da velha aristocracia bandeirante".[68] Mas cabe-lhe também enaltecer o

> neobrasileiro de São Paulo, caldeado, sob este sol do trópico, com o sangue de cem raças radicadas à tese dadivosa em que nasceu, como as perobas e

67 Ver Annateresa Fabris, cit., p. 10.
68 Boaventura, op. cit., p. 47.

> os cedros, [que] é um homem de ação, pragmático, ativo. A arte que decorre de tal tipo humano não poderia ser faquirizada, inerte, mas fatalmente nervosa e dinâmica, haurindo sua inspiração no levedar intenso da nossa diuturna batalha.[69]

Nada disso tem muita importância, é claro, do ponto de vista da teoria estética; serve-nos apenas de alerta para o fato de que estar do "lado correto" num debate artístico não nos impede de dizer tolices. Mas, se quisermos evitar uma conclusão moralizante, podemos ir para outro caminho e dizer, de forma mais sofisticada, que nem sempre o modernismo, ou a arte de vanguarda, se caracteriza por uma negação radical da sociedade em que se inscreve. A tentativa de justificar a arte moderna pela via da "adequação" ao mundo moderno muitas vezes revela uma atitude "afirmativa", isto é, positiva e apologética, do desenvolvimento técnico e da sociedade industrial. Nos artigos de "Hélios", esta característica salta aos olhos, mas não é exclusividade de seu autor a tentativa de tornar mais aceitável às camadas dominantes paulistanas – ao público, se quisermos – as diabruras modernistas. Um esforço conciliatório, que já notávamos nas aproximações com Lobato e com Graça Aranha, ia sendo feito nas páginas daqueles jornais vetustos a que já fizemos referência, e podemos dizer que seria função dos críticos conservadores, na verdade, frustrar esse jogo de mal-entendidos.

Com espírito de prudência Mário de Andrade se encarregaria de responder prontamente ao artigo de Oswald que o lançava, em 1921, como "poeta futurista".

> FUTURISTA?!
>
> *Não poucas vezes, pois, razão é lastimar o zelo dos amigos.*
> Rui Barbosa
>
> *Saluez la statue de Beethoven.*
> Carta de F. Liszt.

69 Ibid., p. 58.

> Sem surpresa nenhuma, aliás, veio penalizar-me a realidade do artigo "O Meu Poeta Futurista" em que Oswald de Andrade lança um de meus mais íntimos e amados companheiros. Infelizmente, para mim e para ele, o artigo merece resposta e refutação. [...]
> *Paulicéia Desvairada* é um livro íntimo, um livro de vida, um poema absolutamente lírico (quase musical, direi), úmido de lágrimas, áspero de insulto, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos, serão mesmo versos? de sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. Uma obra enfim livre (ao menos no sentido estético), mais romântica do que clássica [...] mas onde uma alma se chora sem preocupação de escola e até sem preocupação de arte. E classificam-no de futurista, e agrilhoam o meu pobre Prometeu, às artes e artimanhas de Marinetti ou de Boccioni!!! Futurista por quê? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece, no meio das suas erronias, os benefícios que o grupo veio nos trazer?
> Será porque os versos da *Paulicéia Desvairada* ou das "Cenas de Criança" não têm certos ritmos estereotipados, em que algumas épocas respeitabilíssimas imaginaram que a poesia se continha? Ou será porque refoge à vulgaridade cheia de lazer da rima, inútil numa língua vibrante, vária e sonora como a nossa? Ou ainda porque o autor salta por cima de certos pragmatismos sintáticos a que aliás não fugiram o numeroso frei Luís de Sousa, o oceânico Camões e o rendilhado Garret, o sinfônico Latino, o ático Machado, que deixaram obras-primas incontestáveis de bem falar? [...]
>
> Os futuristas, pelo menos o nome desses homens (que afinal ninguém sabe muito bem o

que querem) parece indicar, visam o futuro. E nem se poderá dizer que a palavra não é deles, porque a reconheceram e a empregam para determinação das obras que publicam. Ninguém aceita uma designação que não lhe compete. Os impressionistas não consentiriam no qualificativo com que os ridicularizava Luís Leroy se esse qualificativo não determinasse a orientação que traziam [...] Os futuristas visam o futuro. Futuro da humanidade, da Terra, da arte, que sei lá?... Mas haverá por acaso um livro mais atual que *Paulicéia Desvairada* – análise de um estado de alma momentâneo, passageiro e que não subsiste mais? [....]

Quanto ao futurismo brasileiro, ou por outra de São Paulo, Oswald de Andrade estará mesmo convencido que ele existe? Que produtos apresenta? Que idéias explora? Que quer? Que bens produz? A que futuro se endireita?
Algumas idéias dele pude muito bem compreender ou distinguir; mas estas horrorizam: o banimento completo da lembrança de Deus, o desrespeito absoluto pelo meigo idioma, também gentil, e o abandono das noções de pátria e principalmente de tradição...

Ora, o "poeta futurista" e eu somos católicos, católicos de prática diária [...] Respeitamos e queremos, com enlevo de enamorados, a língua que falou a Menina dos Rouxinóis [...] Consente em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco, do "domínio da patologia" (frase já estereotipada entre os zoilos) mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de nenhuma escola. [...][70]

70 In Brito, cit., pp. 234-238. O texto foi publicado originalmente no *Jornal do Commercio*, edição de São Paulo, de 6 de junho de 1921.

Ser "futurista", não ser "futurista", viria a ser um problema mais debatido que o da própria arte moderna, no contexto de 22. Vale remeter mais uma vez o leitor à pesquisa de Annateresa Fabris sobre o "futurismo paulista", em que se destaca com vivacidade a importância da distinção, incessantemente feita pelos modernistas já em 1921, entre o futurismo de Marinetti, "idiota e dogmático", segundo palavras de Menotti del Picchia, e um futurismo em sentido mais amplo, entendido como simples "reação antiacadêmica que abriria caminho à independência criadora".[71]

É necessário notar, contudo, que se não fosse o uso do termo "futurista", com todos os mal-entendidos que carrega, possivelmente o intuito de lançar a poesia de Mário de Andrade ao conhecimento público não seria tão bem-sucedido. De qualquer modo, vemos no texto de Mário um procedimento oposto ao que chamávamos de "efeito Baju" no capítulo anterior – o próprio autor de *Paulicéia Desvairada*, com razão ou sem ela, argumenta que nada há de futurista em sua estética, não havendo por que aceitar um título que, embora depreciativo, poderia em outra circunstância ser assumido sem problemas. A discussão em torno de se "futurismo" representa "futuro" e se o livro de Mário representa apenas um "presente", um momento passageiro, é um tanto ociosa; o problema estava, creio, nas vantagens e desvantagens propagandísticas que o uso de "futurismo" viria a ter – e que Mário, por certo, prefere deixar em segundo plano para preservar sua própria independência como artista. Mas o tema do "futurismo/ não-futurismo" volta com toda força em 22, como veremos no próximo item.

6. PROVOCAÇÕES

Talvez seja típico do jornalismo que a maior parte das discussões se dê preferencialmente em torno de rótulos, e não de realidades; aquilo que servir como fonte de provocação e de desmentido rende mais linhas de jornal do que qualquer discussão estética aprofundada. Donde a freqüência com que inúmeras polêmicas jornalísticas, se as examinamos passado algum tempo, parecem vazias. É este o caso de grande parte do que está registrado em *22 por 22* – e se, nas próximas páginas, continuamos a estudar tais

71 Fabris, cit., p. 95.

textos é porque, de um lado, pode-se aprender com a rudeza de algumas argumentações críticas, e porque, de outro, não são estranhas ao ambiente contemporâneo.

Vejamos a polêmica que toma as páginas de *A Gazeta*, em plena Semana de 22, entre Mário de Andrade e Cândido (pseudônimo de Galeão Coutinho, redator-chefe do jornal). Annateresa Fabris conta que aquele diário, em 30 de janeiro de 1922,

> definira o futurismo praticado entre nós como "a fantasia mais grotesca possível em arte", "a extravagância elevada a impertinentes exageros", e prometera de antemão sua "crítica severa contra a iniciativa", por acreditar que "a grande arte deve ser compreendida por todos".

Mesmo assim,

> abre suas colunas a Mário de Andrade para que exponha seus argumentos em contraposição aos de Cândido. Criam-se assim duas colunas, Pró-Arte Moderna e Contra-Arte Futurista.[72]

Mário de Andrade mais uma vez está às voltas com o rótulo de futurista. Seu primeiro artigo na *Gazeta*, de 3 de fevereiro de 1922, não se propõe, diz ele, a "expor nossas múltiplas idéias de arte":

> Apenas me permito retificar uma pequena confusão de Cândido. O que vai realizar-se é bem uma Semana de Arte Moderna. Não nos cingimos absolutamente ao futurismo contraditório, embora às vezes admirável, de Marinetti. Desejamos apenas ser atuais. Atuais de França e Itália como da América do Norte e de São Paulo. Há exageros em nossa arte? É natural. Não se constrói um arranha-céu sobre um castelo moçárabe.[73]

72 Ibid., p.145.
73 "Terno Idílio", in Boaventura, cit., pp. 41-42.

No dia seguinte, Mário volta ao tema, reconhecendo que

> A erronia, é verdade, começou por nós. Oswald de Andrade chamou-nos futuristas um dia. Mas o largo sentido em que tomava essa palavra foi bastante explicado mais tarde [...] Se Cândido insiste em ver na mocidade que dará a Semana de Arte Moderna escravos escandalosos [de Marinetti], ou não tem seguido com atenção as nossas letras, ou de caso pensado finge desconhecê-las.[74]

Promete em seguida apresentar as diferentes personalidades artísticas que compõem o movimento modernista, que não pressupõe nenhuma estética uniforme. O terceiro artigo da série, intitulado "Juvenilidades Auriverdes", tem a forma de uma "lista de chamada", como diz o próprio Mário de Andrade. É uma seqüência de nomes, com alguns breves comentários.

> Guilherme de Almeida: aristocrata maravilhoso. Admirador de Wilde. Autor de *Canções Gregas*. Seria desprezado pelo futurismo.
>
> Menotti del Picchia: prosador. Mas poeta como os que mais o sejam. Termina *O Homem e a Morte*, em que o melhor d'Annunzio subsiste. Seria insultado pelos futuristas.
>
> Oswaldo de Andrade: quebra-louças. Não sei de romancista no Brasil que tenha escrito outra *A Estrela de Absinto*. Tira o chapéu quando fala de Romain Rolland.[75]

Mário de Andrade segue citando outros nomes, como Luís Aranha, Sérgio Milliet, Anita Malfatti (de quem diz apenas: "pintora. Estudou na Alemanha e nos Estados Unidos. A orientação de Munique reflete-se nas suas melhores obras"). A forma da "lista de chamada" é recorrente nos artigos jornalísticos que apresentam

74 "Iluminações Inúteis", ibid., pp. 43-44.
75 "Juvenilidades Auriverdes", ibid., p. 45.

algum "ismo"; caso notável desse recurso, e quem sabe inspirador dos que mais tarde vieram a empregá-lo, está no poema de Baudelaire, "Os Faróis", em que os artistas admirados pelo poeta são invocados em sintéticas caracterizações.[76]

Seja como for, não há como discordar da avaliação de Annateresa Fabris:

> o poeta traça um esboço muito incompleto da arte moderna, apontando para algumas de suas características, que não aprofunda, e não oferecendo argumentos realmente válidos a sustentarem a distinção entre "arte moderna" e "arte futurista". O espírito de atualidade por ele invocado é uma categoria por demais vaga para sustentar qualquer visão artística, abrindo, por vezes, o flanco às flechadas de Cândido, que aponta justamente para a falta de convicções e de programas nos promotores da Semana.[77]

Quanto aos artigos de Cândido, também reproduzidos em *22 por 22*, cabe reter inicialmente a exposição, bastante adjetivada, que ele faz do futurismo no primeiro texto da série, publicado em 1/2/22.

> [...] Partindo do falso princípio, que pode ser também indício de incapacidade intelectual, de que a cultura só serve para mumificar a inteligência, tornando-a estéril para a criação de obras verdadeiramente originais, F. T. Marinetti proclamava a necessidade da destruição de todo o patrimônio artístico herdado dos antepassados, com a conseqüente abolição das bibliotecas, dos museus e das galerias. Para que estudar, torturar o espírito e enfraquecer a inteligência com o aprendizado de uma soma de conhecimentos que podemos substituir pela nossa capacidade de produzir? Morte, pois, à cultura e viva a pândega![78]

Eis um exemplo interessante de como a simples e "neutra" reprodução das idéias de alguém (Marinetti, no caso) pode ganhar um sentido totalmente diverso graças ao que chamaríamos de "contexto da recepção". De fato, Marinetti era abertamente iconoclasta: "queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo", dizia em 1909, e continuava:

> queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias [...] Admirar um velho quadro é verter nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de lançá-la adiante pelos jatos violentos de criação e de ação.[79]

Cândido estava citando Marinetti corretamente. Mas a frase, no contexto de um manifesto vanguardista, tem mais o valor de um gesto teatral que de uma proposição pensada a frio. Basta que Cândido a cite, no contexto "quente" de sua própria argumentação ("falso princípio [...] indício de incapacidade intelectual") para que a frase pareça ter sido pronunciada seriamente. E como o leitor já está em comunicação tácita com o autor do artigo, ou seja, como Cândido já se dirige ao leitor como se fossem ambos, ele e o leitor, homens de tino e de bom senso, toda transcrição das opiniões do adversário, mesmo se exata, haverá de ter um viés negativo, tenderá a ser vista como um absurdo. Ainda mais porque nas duas últimas frases do parágrafo Cândido já adota, por sarcasmo, o raciocínio de Marinetti como se fosse seu.

76 "Rubens, jardim ocioso e mar do esquecimento,/ Coxim de carne nova em que é vedado amar,/Mas onde a vida aflui e é sempre em movimento,/ Como o ar pelo céu, como o mar sobre o mar; [...] Rembrandt, triste hospital repleto de surdinas,/Que um grande crucifixo adorna simplesmente,/ Em que o pranto e a oração se exalam das sentinas,/E de um raio hibernal cortado bruscamente; [...] Goya, alucinação das coisas ignoradas,/ A cozinha do feto em meio dos sabás,/ As velhas ao espelho e as jovens desnudadas, /Que ajustam sua meia e tentam Satanás [...]" In *As Flores do Mal*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difel, 2ª ed., 1964, pp. 96-97. Para outro exemplo desse modelo, ver F. Moretto, op. cit., pp. 83 e ss.
77 Ibid., pp. 145 e 148

78 In Boaventura, cit., p. 192.
79 "Manifesto Futurista", in G. M. Teles, cit., pp. 92-93.

O segundo artigo de Cândido desculpa-se por erros tipográficos do anterior. No terceiro, de 4 de fevereiro, insiste na sua discordância com o futurismo, mas afirma que não é sua a responsabilidade de ter confundido os modernistas de São Paulo com os adeptos de Marinetti:

> Não fomos nós que inventamos o futurismo em São Paulo e a Semana Futurista. Foram os seus [de Mário] próprios companheiros que, num excesso de entusiasmo, confundiram sob a mesma denominação tudo o que lhes parecia moderno [...] Muito de caso pensado, só nos referíamos incidentalmente à Semana de Arte Moderna, esperando pela sua realização, para dizermos se havia futurista nestas bandas de Piratininga.[80]

O tema volta à baila no artigo seguinte, de 7 de fevereiro:

> [...] insiste o sr. Mário de Andrade em nos tornar passíveis de um crime que temos consciência de não haver cometido. Acusa-nos, não sabemos fundado em que razões, de confundir os modernos, chamemos-lhe assim para evitar novas dúvidas, com os futuristas de Marinetti.[...] Não sabemos onde e quando estabelecemos a referida confusão. [...] Nossa divergência é mais aparente do que real, porquanto, no fundo, estamos tratando de duas questões completamente diferentes, que a palavra "futurismo" pareceu ligar numa mútua interdependência.[81]

A polêmica entre Mário de Andrade e Cândido pode ser caracterizada, assim, como a polêmica que não houve. O problema do rótulo se tornou mais importante do que qualquer discussão substancial. Note-se, em todo caso, que se o termo "futurista" provocava tantas inquietações em Mário de Andrade, é com plena

80 Ibid., pp. 197-198.
81 Ibid., pp. 199-201.

aceitação de qualquer custo polêmico que foi utilizado por Menotti del Picchia e Oswald de Andrade. Já em pleno combate durante a Semana de Arte Moderna, a atitude "moderada", em favor de poetas como Bilac e Raimundo Correa, cede espaço – mas nem sempre – a ataques bem mais indiscriminados, como os que Oswald de Andrade dirigia a Carlos Gomes:

> Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do *Guarani* e do *Schiavo*, inexpressiva, postiça, nefanda. E quando nos falam no absorvente gênio de Campinas, temos um sorriso de alçapão assim como quem diz: "É verdade! Antes não tivesse escrito nada... Um talento!"

Mas, depois de um começo tão impactante, Oswald volta a um tom mais equilibrado:

> A ópera convencional, com tenores cheios de ruge e de tombos finais, com sopranos roliças e estranguladas de hipocrisia lírica, a ópera italiana, enfim, teve a sua época de legítima afirmação. Foi com Monteverdi e depois com Alessandro Scarlatti nos séculos de convencionalismo. Aí sim: a ópera ia com a época, marcava-a, honrava-a.

Já Carlos Gomes "conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis".

A isto, Oswald de Andrade contrasta a arte de Villa-Lobos, "filho comovido de seu tempo", a ser ouvido naquela noite de fevereiro de 1922; "o nosso velho e caduco ambiente de musicalidade decadista e convencional", conclui, "estalará ao peso da mão genial do compositor de *Kankukus e Kankikis*".[82] O que, certamente, não foi uma experiência agradável para o público paulistano.

82 Ibid., pp. 77-79.

É importante notar, todavia, que o ataque a Carlos Gomes, se evidentemente corresponde à idéia que temos da irreverência modernista, constitui também um momento em que a crítica modernista assume o papel, conservador como vimos no capítulo anterior, de "porta-voz do público". Quando Oswald de Andrade acusa Carlos Gomes de ser "horrível", invoca o senso comum de todo brasileiro que se aborrece com sua música; e, talvez, não exatamente com sua música, mas com a ópera italiana de maneira geral. Mas conseguia-se, obviamente, o pretendido. Não a adesão do público a Villa-Lobos, por certo (cuja música não é explicada, propagandeada ou comentada), mas sim a fúria dos críticos conservadores, como Oscar Guanabarino, que viria em defesa do autor de *O Guarani*.

Apenas para fins de contraste, vale lembrar o tipo de ataques que o futurismo português dirigia a personalidades artísticas estimadas pelo público. O "Ultimatum" que Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, publicou em 1917 na revista *Portugal Futurista*, fazia uma espécie de "lista de chamada", mas num sentido oposto àquele que víamos ser feito por Baudelaire em seus "Faróis". Chamava Anatole France de "tênia" e continuava, com maravilhosa exatidão na violência:

> Fora tu, George Bernard Shaw, vegetariano do paradoxo, charlatão da sinceridade, tumor frio do ibsenismo, arranjista da intelectualidade inesperada [...]
>
> Fora tu, H.G. Wells, ideativo de gesso, sacarolhas de papelão para a garrafa da Complexidade!
>
> Fora tu, G.K. Chesterton, cristianismo para uso de prestidigitadores, barril de cerveja ao pé do altar, adiposidade da dialética *cockney* com o horror ao sabão influindo na limpeza dos raciocínios!
>
> Fora tu, Yeats da céltica bruma a roda de poste sem indicações, saco de [batatas] podres que veio à praia do naufrágio do simbolismo inglês!
>
> Fora, Fora! [...][83]

83 Cf. G. M. Teles, op. cit., p. 248

No Brasil, seriam raras manifestações mais exclamativas, para não dizer "radicais"; vale citar, mais como exceção do que como regra, a de Sérgio Buarque Holanda afirmando, em 1922, que

> Tudo faz supor que o nosso século romperá com a rotina costumeira e inaugurará uma formidável tendência que fará da arte alguma coisa que não seja o eterno maria-vai-com-as-outras, das anteriores. Surjam novos evangelhos, novas doutrinas, novas teorias, novas idéias, novas opiniões, novos profetas! É o que se deve esperar.
>
> Charles-Louis-Philippe já disse e muito bem que *maintenant il faut des barbares* [agora há necessidade de bárbaros].
>
> Bárbaros, não são mais as multidões! Bárbaros são as elites. A palavra é um pouco forte.
>
> Que querem? É preciso ser assim. Os revolucionários do século passado não aceitaram e consagraram o epíteto de "decadentes"?
>
> Os futuristas, nossos contemporâneos, não abraçam sorridentes o de malucos?...
>
> Somos bárbaros! Avante!

Assim terminava um artigo seu publicado em *A Garoa*, em 3 de janeiro de 1922.[84]

A estratégia de assumir plenamente a acusação de que se é vítima, ela própria "mimética", se quisermos, haveria de ser minoritária, entretanto. Não só devido à "moderação" a que estivemos nos referindo, mas talvez porque no destampatório puro – "seu maldito futurista!" – duas acusações se misturam: a de ser "maluco", "iconoclasta", tal como forçosamente ocorria com as vanguardas em qualquer parte do mundo naquela época, e também a acusação (que só aqui no Brasil teria como "pegar") de se ser um imitador de modas européias; para alguém ser vanguardista na Itália ou na Rússia, talvez fosse inevitável pagar o preço de

84 Ibid., p. 39.

ser tido como "maluco"; aqui, envolveria pagar também o preço de não ter independência e originalidade.

Curiosamente, uma terceira associação pejorativa é lembrada nesse texto: a de que a arte moderna, em vez de ser coisa de decadentes, será coisa de "bárbaros", de "selvagens": e, neste ponto, o insulto se torna algo interessante de aceitar. Pois quando as vanguardas européias se empenhavam na iconoclastia, na crítica violenta às tradições do passado, seu componente "bárbaro" podia ser visto até como inautêntico, como cabotino: uma coisa era ser "bárbaro" como Stravinski e Diaghilev em seus balés russos, outra coisa era ser "bárbaro" e ter nascido num bulevar elegante de Paris. Já ser "bárbaro", sendo brasileiro, era uma acusação facilmente transmutável em elogio, e garantia, para o artista modernista brasileiro, uma autenticidade que seu *background* social e sua educação requintada nem sempre poderiam comprovar. Nada mais automático para um Villa-Lobos do que dizer-se "selvagem" – e a bandeira da "antropofagia" de Oswald de Andrade parece ser, assim, uma solução especialmente feliz para os dilemas confronto/conciliação, autenticidade/imitação etc., em que se debatiam os modernistas de 22; é, ao mesmo tempo, a mais requintada, se cabe o termo neste contexto, aplicação daquele "efeito Baju" que vínhamos comentando.

Também a idéia de que "somos gozadores" – como a aceitar a segunda alternativa proposta por Lobato: então é tudo mistificação, riem-se do público etc. – é de certo modo encenada, numa atitude "tática", pelo modernismo. "O lirismo dos loucos/ o lirismo dos bêbados", reivindica Manuel Bandeira em sua "Poética".[85] "Arlequinal", dizia-se Mário de Andrade, enquanto Oswald homenageava o palhaço Piolim; "a alegria é a prova dos nove", proclama o Manifesto Antropófago.[86] Em plena eclosão do movimento modernista, o editorial da revista *Klaxon*, escrito por Mário de Andrade, afirmava:

> [...] há perto de 130 anos que a humanidade vem fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt e Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de Klaxon.[87]

Note-se a penúltima frase do manifesto, bastante diplomática, na medida em que alude à construção e não à destruição. O mais importante, contudo, é ver que o elogio ao humor, à presença do burlesco na obra literária, não se esgota numa simples questão de preferência temática, mas é também regido pela necessidade de "ser como" os palhaços, os personagens do cinema e da história em quadrinhos. Parece claro – embora difícil de provar – que o autor, aqui, não considera apenas a necessidade de "falar a respeito" de um palhaço como Chicharrão, nem de recorrer a personagens humorísticos, como fizera Cervantes com seu dom Quixote; mas sim de "imitar" a estratégia de Carlitos, de Chicharrão ou de Mutt e Jeff, impregnando a literatura do farsesco, do burlesco, da... "mistificação" de que falava Lobato, da "pândega" de que falava Cândido.

O que se pode concluir de tantas manifestações jornalísticas em favor do modernismo? Talvez o fato de que, ademais da relativa superficialidade que compartilhavam com seus adversários,

85 O poema está em *Libertinagem*, publicado em 1930. M. Bandeira, *Estrela da Vida Inteira*. Rio: José Olympio, 12ª ed., p. 98.
86 Cf. G. M. Teles, cit., p. 359.

87 Ibid., p. 296.
1 "Uma Visão Degenerada de Nordau", in *O Teatro das Idéias*, cit., p. 55.
2 *A Desumanização da Arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991, pp. 24-25. Nas citações que se seguem, os números entre parênteses se referem às páginas desta edição.
5 É extensa a bibliografia sobre esse ponto, aqui mencionado sem pretensões à exatidão filológica. Veja-se, p. ex., P. Bürger, *The Decline of Modernism*. Trad. de Nicholas Walker. University Park: The Pennsylvania University Press, 1992 [1983], cap. 1; J. Habermas, "Modernidade: Um Projeto Inacabado". In P. e O. Arantes, *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1998 [1981]. A fonte dessas argumentações pode ser encontrada na introdução de *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1920].

terem uma vantagem invejável no que diz respeito à estratégia de qualquer polêmica: dominam dois registros de linguagem, o figurativo e o literal, enquanto o crítico conservador, sempre mais "sério" ainda que esteja sendo sarcástico, está sempre no registro literal. Um modernista sempre poderá dizer que seus exageros, seus absurdos, seus erros críticos (denegrir Chopin ou Castro Alves, por exemplo) não devem ser tomados pelo valor de face, não são "para valer"; seus erros "fazem parte do jogo", estando, em última análise, a serviço de uma finalidade propagandística, e não estritamente judicativa; não são um julgamento, mas um ato teatral, uma "performance", se quisermos. Tudo o que for dito enquanto provocação, enquanto busca do escândalo, enquanto ato de ruptura, funciona não pelo conteúdo do que está sendo dito, mas pelo gesto que está sendo realizado.

Nesse sentido, fica algo inútil esperar, dos artigos pró-modernismo, uma explicação do modernismo; se explicassem "claramente" suas intenções e princípios, estariam perdendo o seu sentido "gestual", se podemos assim dizer, ou seu poder de manifestação; na verdade, tendem a ser antes manifestos do que artigos de crítica, assim como, no mesmo tom, o conservador está mais "reagindo" a um fato do que envolvido num esforço de intelecção da obra.

Por certo, o trabalho de um crítico ou jornalista cultural não se esgota nesse tipo de polêmica. A tentativa de entender, de explicar, de criticar verdadeiramente uma obra ou um movimento, é bem diversa, exigindo em geral o fôlego mais amplo do ensaio. A exemplos desse tipo dedicaremos a discussão do próximo capítulo.

3
EXPLICANDO A ARTE MODERNA

1. O CASO WHISTLER, SEGUNDO BERNARD SHAW

Loucura, provocação, brincadeira? Certamente o modernismo não é isso; mas erraríamos ao dizer que é seu exato oposto: sensatez, prudência, seriedade. Para entender o que as realizações do modernismo apresentam de "razoável" e de "insano" ao mesmo tempo, é preciso tomá-las como ato, gesto, manifesto, performance, e não apenas como "obras acabadas".

No decorrer deste capítulo, veremos argumentos em favor da arte moderna que ultrapassam largamente os termos da polêmica que acompanhamos até aqui. Trata-se de proposições e raciocínios provindos de diversas fontes, e que cobrem um período histórico relativamente longo; apesar disso, estabelecem um diálogo bastante cerrado, como se várias idéias, afirmadas por vários autores, se superpusessem sem estranheza ou dissonância.

Tomamos como ponto de partida um argumento de Bernard Shaw, em texto que já citamos, defendendo a arte moderna. O parágrafo serve bem para ilustrar o que entendemos como "gesto modernista" – o movimento público de ruptura, de escândalo, que termina muitas vezes surgindo em detrimento da idéia de uma obra-prima, de uma realização artística acabada. O crítico e dramaturgo britânico menciona, em sua polêmica contra o arqui-conservador Max Nordau, o choque provocado pelos primeiros quadros de Whistler no público londrino:

> Quando me dedicava principalmente à crítica de pintura, o movimento impressionista lutava pela vida em Londres; e eu o apoiei vigorosamente porque, sendo ele o produto do esforço e do aguçamento da atenção e da consciência dos seus seguidores, o movimento estava evidentemente destinado a contribuir significativamente para a melhoria da qualidade da pintura, com a substituição do estilo convencional, superado e idealizado, por outro, natural, atento e real. O resultado deu plena razão a minha escolha. Lembro-me de quando o sr. Whistler, para forçar o público a observar as novas qualidades que estavam sendo introduzidas no mundo da pintura, teve de exibir um belo desenho de uma mulher cujo rosto aparecia apenas esboçado com uns poucos traços de lápis, deliberadamente inacabados, e isso porque ele sabia perfeitamente que, se fizesse discernível aquela face, os filisteus britânicos a olhariam simplesmente para ver se a moça era bonita ou não, ou se ela lembrava algum de seus personagens favoritos, e seguiriam sem ter visto nenhuma das qualidades de execução artística que faziam do quadro uma obra valiosa. Mas para os críticos era mais fácil apontar a obliteração do rosto como uma excentricidade insolente e mostrar a sua própria aisance [sem-cerimônia] chamando o sr. Whistler de "Jimmy", do que pensar sobre o que ele estava querendo mostrar.[1]

Neste trecho se combinam dois temas essenciais. O primeiro será repetido inúmeras vezes na defesa da arte moderna: trata-se da idéia de que, enquanto a arte tradicional chama a atenção para o objeto retratado (fazendo, no exemplo acima, o espectador reparar apenas na beleza da modelo, e não na qualidade da pintura), a arte moderna chama a atenção para si própria – para as "qualidades da execução artística", no dizer de Shaw. O segundo tema é o da "estratégia de comunicação", se quisermos utilizar uma terminologia bárbara, que o artista moderno empregou para ressaltar esses valores.

Analisemos, inicialmente, este segundo tema. Vale notar que, se o objetivo de Whistler era chamar a atenção para as qualidades da pintura (e não para as qualidades da modelo), sua estratégia não parece ter sido bem-sucedida. Pois nem o público filis-

teu, nem os críticos notaram as qualidades formais da obra; escandalizaram-se, ou reagiram sardonicamente diante do fato de Whistler pintar uma mulher sem rosto. Assim, o quadro da mulher sem rosto pode ser entendido, mesmo pelo crítico que é favorável a Whistler, de duas maneiras diferentes. Pode ser entendido como "obra" – e analisado, ao lado de outros quadros do pintor na mesma exposição, por suas qualidades intrínsecas. Mas pode ser também entendido como um "gesto"; como um manifesto, se quisermos, a revelar quais as verdadeiras intenções de Whistler naquela exposição. Em meio a muitos outros quadros do pintor – paisagens, retratos, naturezas-mortas –, aquele quadro específico da mulher sem rosto serviria, desse modo, quase que como uma explicação, um comentário, uma chave para nos explicar aquilo que interessa ver, aquilo que de fato é importante, em todos os outros quadros, presumivelmente mais "normais", menos provocativos, daquela exposição. Ora, é justamente o comentário, o quadro "explicativo", aquele que mais reações provoca, aquele que termina suscitando uma onda de incompreensões.

A rigor, qualquer quadro tradicional pode ser apreciado não apenas pelo seu "conteúdo" (a beleza da modelo, a nobreza do herói, o caráter aprazível da paisagem), mas também pela "forma" (o modo como o pintor ressaltou determinada nuance do olhar, o uso das sombras, o equilíbrio dos volumes). Qualquer retrato de mulher "com rosto" feito por Whistler poderia ser analisado conforme os dois critérios. Nesse caso, o crítico poderia notar, talvez, que do ponto de vista formal – das qualidades de execução artística –Whistler estava trazendo inovações, quem sabe até imperceptíveis ao leigo. Aquela bonita e sorridente mulher era apenas pretexto para o pintor explorar novas relações espaciais entre fundo e figura, novos usos da sombra etc. Talvez até estivesse sendo revolucionário em sua técnica. Mas revolucionário apenas para os especialistas; revolucionário apenas para quem já se dispunha a ver, num quadro, antes suas qualidades intrínsecas do que a beleza da modelo. Obviamente cabe perguntar até que ponto é possível a uma revolução ser discreta, silenciosa, repercutindo apenas entre os especialistas...

De qualquer modo, em tese não seria absurdo admitir que, num quadro "normal", "com rosto", determinadas inovações pictóricas estivessem sendo apresentadas. É este, aliás, o pressuposto do raciocínio de Shaw. Na sua argumentação, o quadro da mulher "sem rosto" vinha apenas para "forçar o público a observar as novas qualidades que estavam sendo introduzidas no mundo da pintura". Ou seja, podemos imaginar que, mesmo sem um ato tão extremo quanto o de fazer o retrato de uma mulher sem rosto, Whistler estaria sendo moderno – estaria inovando consideravelmente, pelo menos, a pintura tradicional. Ou será que não? Será que para Whistler ser tido como um artista moderno de fato, e não apenas um artista moderadamente inovador, foi necessário que fizesse exatamente aquele quadro da mulher sem rosto? Numa palavra: seria o quadro da mulher sem rosto o único quadro realmente moderno da exposição? Se se tratar disso, só poderíamos chamar de moderna aquela obra que em si mesma já contém o seu próprio manifesto; a que põe em primeiro plano, não apenas as suas peculiares qualidades técnicas e formais, mas a sua intenção estética, seus valores programáticos. Poderíamos acrescentar: o "moderno" nasce da colisão entre um público leigo e uma comunidade de artistas, críticos e apreciadores que dispõe de suficiente amplitude e história para "bastar-se a si mesma".

Nesse caso, cabe ressaltar que a obra de arte moderna se caracterizaria por ser analisável não apenas segundo duas dimensões – a formal, ou "sintática", e a conteudística, ou "semântica"–, mas também em função de uma terceira dimensão, a "gestual", conforme nossa terminologia, ou "pragmática". Para lembrar o verso de Archibald Mc Leish (*"a poem should not mean, but be"*), interessa menos o que o quadro "significa", e mais o que ele "é". Estas observações apenas enfatizam a pertinência de uma distinção já conhecida – a que diferencia o "moderno" do "modernista". Nesse sentido, "modernista" seria a obra de arte que inclui em si a intenção de ruptura, o ato programático, a dimensão pragmática de provocação e manifesto, enquanto "moderna" seria a realização de um momento posterior, em que o efeito de choque conta menos do que a exploração dos campos já abertos pelo ato modernista inaugural.

Ainda uma outra distinção pode ser explicada a partir desses conceitos; podemos pensar no contraste entre duas figuras simbólicas da vanguarda artística, Picasso e Duchamp. Quem ressalta o

"moderno" dos quadros de Picasso chama justamente a atenção para a dimensão sintática, formal, da pintura cubista, no que enriquece ou reformula a nossa concepção do espaço, das formas e limites da representação, das relações entre linhas, volumes e convenções da perspectiva. Ao passo que quem destaca a ruptura expressa por Duchamp com sua *Fonte* – uma peça sanitária, fabricada em série, que o artista apresentou como obra de arte, expondo-a de cabeça para baixo numa galeria de arte – está certamente menos interessado nas qualidades formais intrínsecas do objeto (um comum aparelho de louça) do que no gesto, no ato pragmático de declará-lo digno de ser exposto num museu.

No próximo item, começaremos a explorar a outra vertente argumentativa que Bernard Shaw estava sugerindo: a idéia de que, na arte moderna, as qualidades de "execução artística" da obra são mais importantes que as do objeto retratado nela.

2. ORTEGA Y GASSET E A "DESUMANIZAÇÃO DA ARTE"

O predomínio da "execução artística" sobre o "conteúdo" da obra estética é um tema explorado com muita clareza, e muita urbanidade, num texto clássico sobre a arte moderna, que passaremos a analisar. Trata-se de *A Desumanização da Arte*, de José Ortega y Gasset. O livro do filósofo espanhol também tem para nós o interesse de seus primeiros capítulos terem sido originalmente escritos como uma série de artigos para a imprensa: foram publicados no jornal *El Sol*, em janeiro e fevereiro de 1924.

Elitista no pleno sentido do termo, Ortega y Gasset aprova na arte moderna a sua impopularidade essencial.

> Durante século e meio, o "povo", a massa, pretendeu ser toda a sociedade. A música de Stravinski ou o drama de Pirandello têm a eficácia sociológica de obrigá-lo a reconhecer-se como o que ele é, "apenas povo", mero ingrediente, entre outros, da estrutura social, inerte matéria do processo histórico, fator secundário do cosmos espiritual. Por outro lado, a arte jovem contribui também para que os "melhores" se conheçam e se reconheçam entre o cinzento da multidão e aprendam a sua missão, que consiste em ser poucos e ter que combater contra muitos.

Aproxima-se o tempo em que a sociedade, desde a política até a arte, voltará a se organizar, segundo se deve, em duas ordens ou categorias: a dos homens egrégios e a dos homens vulgares.[2]

O exemplo serve bem para se notar de que modo a acusação de "elitista" se foi tornando genérica e indeterminada, recaindo sobre quem quer que defenda a superioridade da arte erudita. No caso de Ortega y Gasset, não se trata de dizer apenas que a cultura erudita é melhor, e que infelizmente as massas não têm acesso a ela. O autor como que revela o avesso de muitas opiniões desse tipo, ou pelo menos do esnobismo que freqüentemente está a motivá-las. A arte moderna, segundo seu raciocínio, surge exatamente para não ser acessível; para separar-se do vulgo. Seria uma crítica bastante pesada contra a nova estética, não fosse Ortega favorável precisamente a essa separação.

Pode-se considerar contraditório, em todo caso, que teoria tão exclusivista venha a ser exposta aos quatro ventos num órgão de comunicação de massa, em linguagem graciosa e inteligível. É que o comentador, o explicador da arte moderna não é, ele próprio, um "modernista", no sentido de obedecer ao imperativo "mimético" de que falávamos no capítulo anterior. Plena adequação de forma e conteúdo obrigaria Ortega y Gasset a defender a arte "difícil" com palavras difíceis, em tons estridentes, num texto complexo, destinado a poucos. Seu comentário haveria de ser "moderno" como um manifesto, provocador como uma blague. Ortega prefere, contudo, tentar convencer o homem de bom senso, o cidadão médio, o leitor comum, de duas coisas: em primeiro lugar, que a arte moderna não foi feita necessariamente para ele; em segundo lugar, que esse leitor, sendo educado, há de compreender bem isso. Assim, o autor parece dizer: "sei que o senhor, embora um cidadão comum, não pertence ao vulgo, à massa; tem o privilégio de ler este meu texto, o que não implica que lhe estejam franqueados os domínios adustos do modernismo".

O raciocínio todo é ofensivo, sem dúvida. A atitude recebe aqui uma descrição algo exagerada, mas seria bem o caso de indagar se não é das mais freqüentes na crítica cultural. As doses de

ofensividade e de boa educação variam, claro, de caso para caso.

Acompanhemos, entretanto, a argumentação de Ortega. A arte moderna seria impopular porque, de algum modo, "não é uma arte para os homens em geral, e sim para uma classe particular de homens". Aproximamo-nos daquilo que o autor chama de "desumanização" da arte.

> O que a maioria das pessoas chama de prazer estético? O que acontece no seu íntimo quando uma obra de arte, por exemplo, uma produção teatral, lhe "agrada"? A resposta não oferece dúvidas: um drama agrada à pessoa quando esta conseguiu interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos. Os amores, ódios, dores, alegrias das personagens comovem o seu coração: participa deles, como se fossem casos reais da vida. E diz que é "boa" a obra quando esta consegue produzir a quantidade de ilusão necessária para que as personagens imaginativas valham como pessoas vivas. Na lírica procurará amores e dores do homem que palpita sob o poeta. Na pintura só lhe atrairão os quadros onde a pessoa encontre figuras de varões e fêmeas com quem, em certo sentido, fosse interessante viver. Um quadro de paisagem lhe parecerá "bonito" quando a paisagem real que ele representa mereça, por sua amenidade ou patetismo, ser visitada em uma excursão. (pp. 24-25)

Este é o pressuposto de Ortega, como era o de Bernard Shaw, a respeito das reações do vulgo a uma obra de arte. O leitor saberá julgar a veracidade dessas afirmações. De um lado, é sem dúvida verdadeiro que a maioria das pessoas considera, ou melhor, define a arte como sendo uma questão "de emoção" – e gosta de um filme como *Titanic*, por exemplo, na medida em que se promove a ilusão de que a tragédia de fato está sendo experimentada pelos personagens –, os quais, evidentemente, têm tudo para atrair a simpatia e a identificação do público. Nesse sentido, Ortega está correto em dizer que,

> para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da vida. Só se distingue desta em qualidades adjetivas: é, talvez, menos utilitária, mais densa e sem conseqüências penosas. Definitivamente, o objeto de que a arte se ocupa, o que serve de termo à sua atenção e com ela às demais potências, é o mesmo que na existência cotidiana: figuras e emoções humanas. (p. 26)

Seria, com efeito, o grau mais oposto do apreciador estético, do *connoisseur*, o caso da velhota espectadora de telenovelas que, sem distinguir entre a ficção e a vida cotidiana, perseguisse pela rua, com um guarda-chuva, o ator que representa, na trama, o papel de um vilão. Caso extremo de "humanização" da arte, e de despreparo estético também.

O que vale para uma ou outra situação aguda de ingenuidade diante da indústria cultural não necessariamente funciona, contudo, se pensarmos na atitude do "vulgo" diante de um quadro ou de uma escultura. Parece claro, pelo menos hoje em dia, que a pessoa não entendida em artes plásticas haverá de admirar, na *Mona Lisa*, num auto-retrato de Holbein, numa gravura de Doré não apenas a beleza da modelo ou seu "interesse humano", mas sim a habilidade técnica do pintor. Sua capacidade de criar ilusão, se quisermos; ilusão de realidade, talvez; ou ilusão de vida, o que já é alguma coisa um tanto diferente. Sem dúvida, a beleza corporal de uma estátua grega é admirável em si mesma; mas até o espectador mais leigo haverá de admirar-se com a execução artística, ou técnica, da obra.

Até mesmo se pode dizer que a estátua está a representar um ideal de beleza, inatingível na vida cotidiana, mas cujas aproximações se podem reconhecer de quando em quando. Seria o contrário do que diz Ortega – a arte sendo admirada pelo que tem de reconhecível, se comparada ao modelo da realidade.

De qualquer modo, há uma coisa que cabe notar, em favor do argumento de Ortega: quando supomos que o leigo justamente quer ver "perfeição técnica" e não "emoção" numa obra de arte,

minimizamos o fato de que, provavelmente, o leigo *admira* numa obra de arte a sua perfeição técnica, mas *seu prazer* está na identificação "humana" com as emoções ali representadas. Por outro lado, talvez seja incorreto dizer que o perito, o *connoisseur*, o crítico, se interessam de modo igual pela técnica do pintor: um estudante de belas-artes, empenhado em copiar determinada obra, não atentará para os mesmos problemas que um perito a avaliar sua autenticidade; nenhum dos dois estará, tampouco, voltado para questões mais profundas da crítica, como a da *linguagem* e a da *forma* – coisas que não se confundem com a *técnica* em sentido estrito.

O contraponto que assinala Ortega, em todo caso, se dá entre a reação vulgar, humana, sentimental e realista do leigo, de um lado, e a experiência estética de outro. No próximo item, veremos de que modo o autor explica essa diferença.

3. A "JANELA" E A "VIDRAÇA"

Ortega y Gasset apresenta um exemplo bastante didático da diferença entre a apreciação "sentimental", "vulgar", "humana", da obra de arte, e a atitude do verdadeiro esteta.

> Alegrar-se ou sofrer com os destinos humanos que, talvez, a obra de arte nos refere ou apresenta é algo bem diferente do verdadeiro prazer artístico. Mais ainda: essa ocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita fruição estética.
>
> Trata-se de uma questão de óptica extremamente simples. Para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual é inadequada, não veremos o objeto ou o veremos mal. Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e nas folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.
>
> Do mesmo modo, quem na obra de arte procura comover-se com os destinos de João e Maria ou de Tristão e Isolda e neles acomoda a sua percepção espiritual, não verá a obra de arte. A desgraça de Tristão só é tal desgraça e, conseqüentemente, só poderá comover na medida em que seja tomada como realidade. Porém, o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real. Para poder deleitar-se com o retrato eqüestre de Carlos V, de Tiziano, é condição ineludível que não vejamos ali Carlos V em pessoa, autêntico e vivo, mas sim em seu lugar devemos ver apenas um retrato, uma imagem irreal, uma ficção. O retratado e seu retrato são dois objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro. No primeiro caso, "convivemos" com Carlos V; no segundo, "contemplamos" um objeto artístico enquanto tal. (pp. 26-27)

Não exige muito esforço adivinhar qual o próximo passo de Ortega. A arte moderna tenderá a fugir da representação da realidade e das emoções cotidianas, em busca de um ideal de arte "pura". Freqüentemente ouvimos a reclamação de que a arte moderna não traz "emoções". A resposta que, seguindo Ortega y Gasset, poderíamos dar é que de fato a arte moderna não provoca identificações, sentimentos, *comoções*, porque se "especializou", digamos assim, em provocar um tipo particular de emoção – a emoção estética. "A nova arte", diz Ortega, "é uma arte artística."

Esse diagnóstico sobre a arte moderna é bastante similar às

caracterizações feitas por Max Weber, na mesma época, a respeito do processo de modernização. Para Weber, o que caracteriza a modernidade é o progressivo movimento de autonomização das diferentes esferas da vida social. Poder político, religião, ciência, atividade econômica, produção artística, eis uma série de campos que podemos, hoje em dia, perceber como regidos por leis próprias, sendo típico das sociedades modernas, por exemplo, existir uma separação entre Igreja e Estado, ou ser inaceitável que o Legislativo determine a proibição de determinado estilo arquitetônico. Ao contrário, numa sociedade pré-moderna, pode-se reconhecer o predomínio de uma esfera, a religiosa, por exemplo, sobre as demais – interferindo na vida privada, na alimentação, na política, ou nas artes.[5]

O conceito de uma autonomia do estético, de sua independência em face de qualquer outra ordem de legislação – religiosa, política ou moral – está por trás, naturalmente, de todas as críticas à censura a uma obra artística. Nada mais moderno – e trata-se, como sabemos, de uma conquista bastante recente e frágil – do que defender contra as investidas da censura um filme supostamente pornográfico ou determinada peça teatral injuriosa a alguma religião constituída. Podemos criticar a censura falando em "liberdade de expressão", o que não é incorreto; em "direito à informação", o que a rigor não vem muito ao caso, pois nem sempre uma cena de nudez ou de blasfêmia visa a transmitir conteúdos informativos ao público. Mas o que se está de fato defendendo não é apenas o direito de alguém exprimir suas idéias, ou o direito de outra pessoa ter acesso a certas informações, e sim a independência da esfera artística com relação a qualquer outra.

O que, no fundo, não é tão simples quanto parece. Podemos imaginar, por exemplo, que a obra de arte autônoma, a que afirma por si mesma sua relevância exclusivamente estética – um quadro de mulher nua que, modernamente, chama a atenção não para a beleza da modelo mas sim sobre a própria fatura pictórica –, deve estar automaticamente a salvo de qualquer censura. Mas o que dizer de um quadro, de uma foto, que justamente esteja insistindo na beleza da modelo, e não na sua qualidade artística? Que, para falar como Ortega, mostre o jardim e não a vidraça? Seria lícito assegurar liberdade estética para uma obra que, justamente, não se propõe a ser obra de arte pura? E, ao contrário, se imaginarmos um artista de vanguarda querendo chocar as convicções morais e religiosas do cidadão comum – criticar a censura, neste caso, equivaleria a afirmar: "bem, a obra do artista X deve ser vista unicamente em função de suas qualidades estéticas, não das convicções, das mensagens, dos conteúdos que quer exprimir." Isto não seria uma infidelidade às intenções do artista, ou pelo menos uma forma de neutralizá-las? Não seria reduzi-las, de antemão, ao âmbito inofensivamente burguês da "estética"? Claro que há inúmeros bons argumentos contra a censura. Pode-se por exemplo defender o papel modernizante de uma pornochanchada em forma de minissérie da TV Globo, no que diz respeito aos costumes sexuais; mas ser contra sua censura em nome da liberdade "artística" não é, a meu ver, o mais generalizável dos argumentos.

Retomemos, em todo caso, o fio de *A Desumanização da Arte*. A vantagem de parte do livro ter sido originalmente publicada em artigos de jornal é que cada capítulo do volume reinicia, com novos exemplos e ganchos, a argumentação anteriormente desenvolvida, aclarando-a antes de cada passo adiante. Ortega dá mais um exemplo, assim, da "desumanização", no capítulo intitulado "Umas Gotas de Fenomenologia".

> Um homem ilustre agoniza. Sua mulher está junto ao leito. Um médico conta as pulsações do moribundo. No fundo do quarto há outras duas pessoas: um jornalista, que assiste à cena obituária por razão de seu ofício, e um pintor que a sorte conduziu até ali. Esposa, médico, jornalista e pintor presenciam um mesmo fato. Não obstante, esse único e mesmo fato se apresenta a cada um deles com aspecto diferente [...]
>
> O meio mais claro de diferenciar os pontos de vista dessas quatro pessoas que assistem à cena mortal consiste em medir uma de suas dimensões: a dimensão espiritual em que cada um se encontra do fato comum, da agonia. Na mulher do moribundo essa distância é mínima, tanto que quase não existe. O acontecimento lamentável ator-

> menta de tal modo o seu coração, ocupa tal porção de sua alma, que se funde com a sua pessoa, ou, dito de forma inversa: a mulher intervém na cena, é parte dela. [...]
>
> Por último, o pintor [...] descuida-se do que se passa ali; está, como se costuma dizer, a cem mil léguas do fato. Sua atitude é puramente contemplativa e mesmo se pode dizer que ele não o contempla em sua íntegra; o doloroso sentido interno do acontecimento fica fora de sua percepção. Só atenta ao exterior, às luzes e às sombras, aos valores cromáticos. No pintor chegamos ao máximo de distância e ao mínimo de intervenção sentimental. (pp. 33 e ss.)

O pintor pareceria, continua Ortega, "inumano", já que "o ponto de vista humano é aquele em que 'vivemos' as situações, as pessoas, as coisas". Na arte tradicional, aquela que predominava até mais ou menos 1860, diz o autor, o artista representa a realidade tal como ela se mostra em nossa vida real. Na arte moderna, o artista vai contra a realidade, afastando-se desse ponto de vista humano; desumanizar seria, segundo o autor, fugir da realidade:

> Não se trata de pintar algo que seja completamente distinto de um homem, ou casa, ou montanha, mas sim de pintar um homem que pareça o menos possível com um homem, uma casa que conserve de tal o estritamente necessário para que assistamos à sua metamorfose, um cone que saiu milagrosamente do que antes era uma montanha, como a serpente sai de sua pele. O prazer estético para o artista novo emana desse triunfo sobre o humano; por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada. (p. 43)

Do mesmo modo, a música moderna – que para Ortega y Gasset começa com Debussy – visa a afastar-se do apelo às emoções, não mais pretende expressar sentimentos "humanos", como

as óperas de Wagner ou as sinfonias de Beethoven. O autor chega assim a sintetizar, com evidente exagero, a música do século 19: "de Beethoven a Wagner toda a música é melodrama" (p. 50). O mesmo se pode dizer da poesia, que a partir de Mallarmé renuncia a ser uma comunicação de peripécias sentimentais. A arte romântica seria, em suma, uma "deslealdade" segundo o artista moderno, pois significa prevalecer-se

> de uma notável fraqueza que há no homem, pela qual ele costuma contagiar-se da dor ou da alegria do próximo. Esse contágio não é de ordem espiritual, é uma repercussão mecânica, como o arrepio nos dentes que produz o riscar de uma faca sobre o vidro. Trata-se de um efeito automático, nada mais. [...] A arte não pode consistir no contágio psíquico, porque este é um fenômeno inconsciente e a arte deve ser toda plena claridade, meio-dia de intelecção. O pranto e o riso são esteticamente fraudes. O gesto da beleza não passa nunca da melancolia ou do sorriso. E melhor ainda se a isso não chega. *Toute maîtrise jette le froid* [toda maestria incute frieza] (Mallarmé). (p. 51)

Vemos que o conceito de "desumanização" da arte adquire conotações bem amplas no pensamento de Ortega y Gasset. O que, num primeiro momento, o autor chamava de "ponto de vista humano" se restringia ao fato de determinada pintura representar fielmente a realidade, tal como a vemos. No teatro, também se combate a ilusão de recriar o real, não existindo, teoricamente, diferença substantiva entre o que se vê na peça e o que se vê numa sala de estar real (a idéia de que se retirou do palco uma "quarta parede"). Falando da música e da poesia, Ortega inclui na idéia do "humano" não apenas o poder que a arte tem de reproduzir a realidade, mas também o seu poder de provocar emoções – exceto, naturalmente, a forma depurada de emoção que é a emoção propriamente estética. A arte moderna, assim, seria tão oposta ao realismo quanto ao romantismo, tornando-se abstrata e ascética, equidistante da confidência e da objetividade fotográfica, do sen-

timental e do descritivo. Embora os "procedimentos da desumanização" sejam muitos, diz Ortega, "por toda parte saímos no mesmo: fuga da pessoa humana" (p. 55). Verificaremos, no próximo item, o quanto esse ideal se dissemina no pensamento de muitos artistas modernos.

4. POESIA E PUREZA
ELIOT, VALÉRY, FLAUBERT

São incontáveis os exemplos de escritores, artistas, críticos que professam convicções semelhantes às de Ortega y Gasset no que diz respeito às qualidades "desumanas", ou "anti-sentimentais", da arte moderna. Já em 1917, eis o que dizia outro elitista, T. S. Eliot:

> Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares de sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante. Suas emoções particulares podem ser simples, ou rudes, ou rasas. Em sua poesia, a emoção será algo de muito complexo, mas não com a complexidade das emoções de pessoas que revelam em sua vida emoções muito complexas e inusuais [...] A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas duas coisas.[88]

Sessenta anos antes, mas já dentro da "tradição moderna", Flaubert dizia o mesmo numa carta: "O sentimento não faz a poesia; e quanto mais pessoal você for, mais pobre será [...] Quanto menos alguém sente alguma coisa, mais está apto a expressá-la em sua verdadeira natureza".[89]

88 "Tradição e Talento Individual", in *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 47.

89 Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, 18 de março de 1857. Citado em Kolocotroni, Goldman e Txidou (orgs.), *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 98.

Com efeito, nada mais verdadeiro, ou provável, que sejam péssimos os poemas que um garoto apaixonado escreva para sua namorada. Tolice, também, esperar que a namorada seja uma excelente crítica literária. Sem dúvida, o excesso de paixão pode atrapalhar o controle literário do escritor, e um texto enunciando sentimentos demais se mostra em geral mais preocupado com estes do que com seu enunciado ou com a apreciação do leitor.

Não parece claro, entretanto, que se deva necessariamente optar pela direção inversa, como sugere Eliot. Nada indica que, fugindo da personalidade, se faça um poema melhor do que ficando preso a ela. Um poetastro convencional e erudito pode revelar grande controle técnico, zero de personalidade e nenhum interesse literário ou humano. Neste ponto, aliás, o humano e o literário podem muito bem estar no mesmo lugar, não em pólos opostos. Se a carga de confissão, de humanidade e sentimentalismo de um poema for baixa, no máximo isto pode permitir que o controle técnico sobre tão escasso material seja relativamente fácil de fazer. Se for altíssima, podemos junto com Eliot esperar que, graças a muitos recursos formais e a muita sutileza, para não dizer graças ao seu pudor artístico, ou simplesmente ao seu *bom gosto*, o poeta saiba evitar desmanchamentos. Mas isso não quer dizer que esteja fugindo das emoções; apenas que sabe organizá-las. O irritante em Eliot é supor que só algumas pessoas "tenham personalidade e emoções", ou que haja uma hierarquia entre pessoas com sentimentos simples e pessoas com sentimentos complexos. Preferível dizer que há pessoas com vocabulário simples e pessoas com vocabulário complexo. Com treino e ócio para examinar-se – ou não.

São mais sutis os argumentos de outro grande poeta moderno, Paul Valéry, em favor de uma arte "dessentimentalizada", "pura", ou "desumana":

> [...] a arte mais elevada não pode, certamente, consistir em comover por meio de objetos comoventes. Haverá coisa mais simples do que fazer as pessoas estremecerem ou se enternecerem, por meio de representações da morte, da dor ou da ternura? Mal se pode chamar isso de *criar*. É fácil

> empolgar o público com um espetáculo ou um discurso que vai bem na direção de nossa fraqueza, que tortura ou dilata os corações, fazendo que se viva uma vida fictícia, pondo em jogo as potências ingênuas da vida. Mas essa arte (a que se dá o nome de *humana*) é portanto *mentira*. Quanto a mim, nada me deixa mais frio do que reconhecer a vontade de me manipular e ver a máquina elementar pela qual se tenta fazer isso. [...] Comover por meio de formas e objetos que somente a arte fez com que sejam forças comoventes, afastar a simulação, não se basear nem na credulidade nem na tolice, não especular sobre as reações mais prováveis, é o objetivo mais firme e mais profundo que o artista possa conceber. Ele solicita apenas as lágrimas e a alegria mais difíceis, aquelas para as quais se procura uma causa e não se a encontra na experiência da vida... Uma obra de música absolutamente pura, uma composição de Bach, por exemplo, que não toma emprestado nada ao sentimento, mas que constrói *um sentimento sem modelo*, e da qual toda beleza consiste nas próprias combinações, na edificação de uma ordem intuitiva separada, é uma aquisição inestimável, um imenso valor tirado do nada [...][90]

Nesta defesa muito matizada da "arte pura", deve-se notar de que modo o esteticismo, a preferência em favor de uma "arte pela arte", é ao mesmo tempo uma atitude resolutamente ética por parte do autor, reprovando a "facilidade", a "manipulação" da arte vulgar.[91]

Citemos ainda, no mesmo cânone moderno, um texto como "Procura da Poesia", de Carlos Drummond de Andrade:

90 P. Valéry, "Stéphane Mallarmé", in *Variété. Oeuvres Complètes*, v.1. Paris: Gallimard, 1957, p. 676. O texto foi escrito para uma conferência em 1933.

91 Pensar que o esteticismo tem uma ética implícita não seria, contudo, justamente voltar a embaralhar aquelas esferas autônomas – arte, política, religião, moral – cujo esforço moderno era manter separadas? Talvez não.

> Não faças versos sobre acontecimentos.
> Não há criação nem morte perante a poesia.
> Diante dela, a vida é um sol estático,
> não aquece nem ilumina.
> As afinidades, os aniversários, os incidentes
> pessoais não contam.
> Não faças poesia com o corpo,
> esse excelente, completo e confortável corpo,
> tão infenso à efusão lírica.
>
> Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
> são indiferentes.
> Nem me reveles teus sentimentos,
> que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
> O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia [...]
>
> Não dramatizes, não invoques, não indagues. [...]
>
> Penetra surdamente no reino das palavras
> Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
> Estão paralisados, mas não há desespero,
> há calma e frescura na superfície intata.
> Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário [...][92]

Entre parênteses, pode-se comparar essa "poética" com a proclamação bandeiriana, mais propriamente "modernista", a que já tínhamos feito referência no capítulo anterior:

> Estou farto do lirismo comedido
> Do lirismo bem-comportado
> Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.

92 Carlos Drummond de Andrade, *Poesia Completa e Prosa*. Rio: Aguilar, 1973, p. 139. "Procura da Poesia" foi publicado originalmente em *A Rosa do Povo*, no ano de 1945.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no
dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas
Todas as palavras sobretudo os barbarismos
universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de
exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja
fora de si mesmo.

De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário
do amante exemplar com cem modelos de cartas
e as diferentes maneiras de agradar às mulheres,
etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos *clowns* de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é
libertação.[93]

Neste poema da década de 20, o momento de "iconoclastia" sobrepassa as preocupações mais essenciais que o poema de Drummond estava pondo em pauta. Mas, quando Manuel Bandeira rejeita o "lirismo namorador" e diz estar farto "de todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo", é a mesma intenção drummondiana de banir o assunto – político, sentimental, convencional – que se manifesta em nome de uma auto-suficiência poética que talvez seja, de fato, comparável à dos loucos, dos bêbados, dos *clowns* (solitários, sem audiência, desinteressados talvez até do riso que possam provocar) shakespearianos. Novamente, o que há de mais "modernista" em Bandeira, comparando com o tom menos combativo, menos eufórico, de Drummond, é a incorporação do gesto – da oratória de manifesto em praça pública – ao próprio poema, que parece agitar os braços. E que assume, nas frases sem pontuação, a própria linguagem que critica, num esforço que chamávamos de mimético: "o lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor." A frase, neste verso, é como se fosse pronunciada por um imitador do burocrata desprezado, por um ventríloquo. No caso de Drummond, esse mundo externo, antes visto como inimigo a ser eliminado (e imitado sarcasticamente), já deixou de existir; emudeceu. Não se trata mais de uma "Poética" mas de uma "Procura da Poesia". Sem se lançar a invectivas, o sujeito dialoga consigo mesmo; ou melhor, trata-se do "eu" poético a dialogar com o "eu" biográfico, como que interessado em dissolver este último, em forçá-lo a uma desistência, a um silêncio, a uma escuta. Podemos ver de que modo o elogio da impessoalidade de Marinetti, querendo que o sujeito se anulasse em benefício a uma plena comunhão com as forças da matéria – corpúsculos, átomos, feixes de energia – termina encontrando uma única matéria, a linguagem, ou melhor, os elementos atômicos da linguagem, as palavras "em estado de dicionário".

Evitemos, entretanto, dar a ilusão de sucessão cronológica numa situação que desde Flaubert, como vimos, parece consolidar-se: repete-se ainda na lição de Mallarmé, num célebre diálogo que teve com o pintor Degas. Este se queixava de ter em mente todas as idéias para um poema que queria escrever, sem conseguir entretanto colocá-las no papel. Mallarmé respondeu: "um poema, meu caro, não se escreve com idéias, mas com palavras".[94]

93 M. Bandeira, op. cit., p. 98

94 Citado em P. Valéry, "Poésie et Pensée Abstraite" [1939], in *Variété*. In *Oeuvres Complètes*, v. 1, cit., p. 1324.

Eis o que, já em meados do século 20, dizia um pintor da vanguarda concreta paulistana a respeito de seu movimento: "o movimento ruptura é um salto qualitativo que reivindica a linguagem real das artes plásticas, que se exprime com linhas e cores, que são linhas e cores e não desejam ser peras, nem homens".[95]

Encerremos este item acompanhando os argumentos finais de Ortega y Gasset. O autor faz uma espécie de elenco dos diversos estratagemas através dos quais o artista moderno haverá de conseguir afastar-se do real e do sentimental. Seriam eles: o recurso a metáforas cada vez mais ousadas; a introdução de mudanças na perspectiva habitual – é o caso de romancistas como Proust e Joyce, que, minimizando a narrativa de eventos grandiosos, destacam "com ar monumental os mínimos acontecimentos da vida"; a busca do esquemático; o elogio da arte primitiva – já que livre da tradição realista e romântica do Ocidente –, o recurso à ironia e mesmo ao farsesco ("o artista de hoje nos convida a contemplar uma arte que é um chiste, que é, essencialmente, um escárnio de si mesma... a nova arte ridiculariza a arte").[96] Todos esses elementos são claramente reconhecíveis na arte moderna, e o mérito de Ortega y Gasset está em organizá-los a partir desse princípio comum que é o da desumanização, ou, se quisermos uma fórmula menos jornalística, embora provavelmente mais neutra, o princípio da "arte artística".

Diante dessa fórmula, que como vimos vem conhecendo versões praticamente idênticas há cerca de 150 anos, podemos levantar três questionamentos básicos. Uma idéia seria a de que a fórmula não descreve totalmente a arte moderna, sendo incompleta. Outra idéia seria a de que descreve a arte moderna, mas não oferece argumentos para que passemos a aderir a ela. Uma terceira questão é a de que descreve a arte moderna, mas não explica exatamente as causas, os motivos, para que esse fenômeno viesse a ocorrer.

Questões dessa natureza serão tratadas nos próximos itens, exigindo fôlego renovado do leitor. Os textos e autores que abordaremos ampliam bastante uma discussão que, graças ao didatismo de Ortega y Gasset, parecia relativamente simples.

95 Frase de Waldemar Cordeiro, cit. em A. M. Beluzzo, "Ruptura e Arte Concreta", in A. Amaral (org.), *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA, 1998.
96 Ibid., p. 76.

5. CLEMENT GREENBERG E A GÊNESE DO "ABSTRATO". EXPLICAÇÕES ALTERNATIVAS

O crítico Clement Greenberg, num artigo intitulado "Vanguarda e *Kitsch*", publicado inicialmente na *Partisan Review* de 1939, fazia uma descrição da arte de vanguarda bem próxima da de Ortega y Gasset – com toques a mais, sem dúvida, de adesão e entusiasmo. Ao longo deste livro, citaremos muitas vezes seu artigo, de fundamental importância nas discussões que se travam até hoje em torno do modernismo e da cultura de massas. Neste momento, destacaremos a original interpretação do autor a respeito das conexões entre modernismo e o ideal da "arte pela arte".

Ao contrário de Ortega, que parece encontrar nessa tendência da arte moderna uma espécie de volta ao estado normal das coisas – em que a arte da elite é por natureza anti-realista e refuta as identificações vulgares do público –, Clement Greenberg explica o fenômeno a partir de um ponto de vista de esquerda. Para o autor, que publicava numa das mais importantes revistas de cultura e política dos Estados Unidos, na época próxima a um marxismo anti-stalinista, ocorria na sociedade ocidental um processo de crescente perda de legitimidade. Os valores tradicionais do capitalismo encontravam-se em crise a partir de meados do século 19, quando a teoria socialista passava a confrontá-los de forma sistemática e embasada cientificamente. À medida que entra em crise, uma sociedade deixa de acreditar em seus próprios valores:

> Todas as verdades envolvidas pela religião, pela autoridade, pela tradição, pelo estilo, são postas em dúvida, e o escritor ou o artista já não sabe avaliar a resposta do público aos símbolos e referências com que trabalha.[97]

97 C. Greenberg, "Vanguarda e *Kitsch*". In B. Rosenberg e D. M. White (orgs.), *Cultura de Massa*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 121. O texto pode também ser encontrado numa coletânea de ensaios do autor, *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996. Nas próximas citações, os números entre parênteses se referem ao livro de Rosenberg e White.

Processo semelhante ocorreu nos períodos de decadência da arte grega e romana: um "alexandrinismo", diz o autor, resume-se a sofisticar com minúcias de virtuosismo uma série de fórmulas gastas. Para escapar a esse "alexandrinismo", a esse academicismo, o artista de vanguarda se empenha em renovar seus meios de expressão:

> Entre os sinais promissores em meio à decadência de nossa atual sociedade figura o fato de nós – alguns dentre nós – relutarmos em aceitar essa última fase para nossa própria cultura. Procurando ir além do alexandrinismo, parte da sociedade burguesa ocidental produz algo de que nunca se ouvira falar até então: a cultura de vanguarda. (p. 122)

Não é em função de uma modernização, portanto, aos moldes weberianos, mas sim em função de uma decadência – dos valores políticos, das crenças religiosas, das certezas morais – que surge a arte moderna. Contudo, como não há valores novos a defender, e como os antigos valores de sua sociedade não mais convencem – como por toda parte triunfa o relativismo geral –, os únicos valores que o artista pode defender são aqueles próprios de sua atividade – os valores da arte, da estética, tornam-se assim seus "absolutos", seus únicos pontos de referência.

> Afastando-se totalmente do público, o poeta ou artista de vanguarda procurava manter o alto nível de sua arte, estreitando-a e erguendo-a, ao mesmo tempo, à expressão de um absoluto em que todas as relatividades ou contradições ou seriam resolvidas ou não teriam importância: aparecem a "arte por amor à arte" e a "poesia pura", e o assunto, ou conteúdo, torna-se coisa que é preciso evitar como uma peste. (p. 123)

Só restaria ao artista, portanto, preferir

> alguns valores relativos a outros. Os próprios valores em nome dos quais invocam o absoluto são relativos, os valores da estética. E assim passam a imitar [...] as próprias disciplinas e processos da arte e da literatura. Esta é a gênese do "abstrato". Afastando a sua atenção do tema da experiência comum, o artista volta-a para o instrumento do seu próprio ofício. Para ter validade estética, o não representativo, ou "abstrato", não pode ser arbitrário e acidental, precisa nascer da obediência a alguma coerção ou original dignos. Após a renúncia do mundo da experiência comum, extrovertida, essa coerção só se encontra nos próprios processos ou disciplinas pelas quais a arte e a literatura já os imitaram. Estes mesmos se tornam o tema da arte e da literatura. Se [na filosofia de Aristóteles] toda arte e toda literatura são imitações, temos aqui a imitação do imitar [...]
>
> Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, até Klee, Matisse e Cézanne derivam a sua principal inspiração do instrumento com que trabalham. Para eles, a emoção da arte parece residir principalmente na pura preocupação com a invenção e a disposição dos espaços, superfícies, formas, cores etc., com exclusão de tudo o que não esteja necessariamente incluído nesses fatores. A atenção de poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, até Rilke e Yeats parece centralizar-se no esforço para criar poesia e nos próprios "momentos" de conversão poética, mais do que na experiência a ser convertida em poesia. (pp. 123-124)

Reencontramos assim, agora por parte de representantes "progressistas", de "esquerda" em termos estéticos, o velho tema da "decadência" que era utilizado pelos conservadores ao rejeitar o modernismo. Identificando o papel da arte moderna como de denúncia, quando não de ativa corrosão, da sociedade capitalista,

é fácil ao crítico e ao próprio artista notarem novamente sinais de decadência no ambiente circundante.

Vale notar, entre parênteses, o contraste dessa opinião com as de um pintor como Fernand Léger. Sua defesa da arte abstrata é similar às que estivemos resumindo; ao mesmo tempo, seu diagnóstico sobre o que é e o que não é "decadência" mostra-se inverso ao de Greenberg.

> Foram os impressionistas que começaram. Em 1860, em 1850 mesmo, esses grandes artistas não quiseram ver nos objetos nada mais que relações de cor. Para Renoir, para Cézanne, uma maçã verde em cima de um tapete vermelho não era senão uma relação colorida de um verde com um vermelho. Isso não parece nada, mas esse pequeno fato era o começo de uma revolução pictórica. [...]
>
> A célebre questão do tema, da imitação da natureza, domina toda a questão plástica e cria a inquietude das pessoas não iniciadas. Foi o Renascimento italiano que criou essa confusão, por ter sido o que mais se aproximou dessa imitação.
>
> O fato de bem imitar um músculo, como Michelangelo, ou um rosto, como Rafael, não cria nem um progresso nem uma hierarquia na arte. Não é por terem imitado as formas humanas que esses artistas do século 16 são superiores às Antigüidades egípcia, caldéia, indochinesa, românica, gótica, as quais interpretavam a forma, estilizavam-na, mas não a imitavam.
>
> Ao contrário, a arte consiste em inventar, não em copiar. O Renascimento italiano é uma época de decadência artística. Aquela gente, desprovida da invenção de seus predecessores, achava-se melhor imitando – é um erro.[98]

98 F. Léger, *Funções da Pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 41. A edição não informa a data original desse texto.

Novamente, só pode ser lida como provocação "modernista" a afirmativa segundo a qual Michelangelo e Rafael estavam desprovidos "da invenção" de seus predecessores; julgamento perto do qual as ridículas condenações dos conservadores à arte moderna não ficam com nada a dever.

Continuemos, entretanto, com as explicações críticas a respeito da gênese da arte abstrata. Se em Greenberg essa explicação é predominantemente sociológica ou deriva de algum tipo de filosofia da história, o curioso é que não se tenha levado em conta o fato mais óbvio para a crise da pintura tradicional por volta de 1860 – a invenção da fotografia, que viria a ocupar muitas das funções – evocativas, sentimentais, documentais – exercidas pela pintura até então. Poderíamos dizer que não se trata de uma súbita ou progressiva conversão dos artistas aos valores puros da estética (como se antes um Rembrandt, um Vermeer fossem "menos artísticos"), mas sim de uma progressiva liberação da arte com relação às suas obrigações sociais, a suas funções mais "humanas".

A menção à fotografia consta, entretanto, de um texto que certamente inspira Greenberg na defesa da arte abstrata. Trata-se de *Pintores Cubistas*, de Guillaume Apollinaire. Nesse pequeno livro de 1913, o poeta adianta muitos dos argumentos em favor da arte moderna que seriam desenvolvidos nas décadas seguintes. Apollinaire afirma que "a verossimilhança não tem mais nenhuma importância", e faz a seguinte comparação:

> o amador de música sente, ao escutar um concerto, uma alegria de ordem distinta da que sente ao ouvir os sons naturais, como o murmúrio de um regato, o estrépito de uma torrente, o zumbido do vento numa floresta, ou as harmonias da linguagem humana fundadas na razão e não na estética.[99]

Isto leva Apollinaire – descontando-se a extravagância desta comparação – a propugnar a existência de uma "pintura pura", que se liberte do esforço representacional, e se torne capaz de suscitar

99 G. Apollinaire, *Pintores Cubistas*. Tradução de Sueli T. Barros Casal. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 15.

"sensações artísticas tributárias unicamente da harmonia das luzes ímpares". Desse modo, o artista

> deve oferecer a si mesmo o espetáculo de sua própria divindade e os quadros que oferece à admiração dos homens lhes concederão a glória de exercerem também, ainda que momentaneamente, a sua própria divindade.[100]

A frase certamente ecoa no artigo de Greenberg, para quem

> o poeta ou artista de vanguarda procuram, com efeito, imitar a Deus criando algo válido só por si mesmo, da maneira pela qual a própria natureza é válida, da maneira pela qual uma paisagem – e não a sua reprodução – é esteticamente válida: algo *dado*, não criado, independente de significados, similares ou originais.[101]

Mas Apollinaire, talvez porque ainda vivenciasse o fascínio modernista pelo progresso técnico, de que Greenberg aparentemente não participava, acrescenta um dado essencial, para além da metafísica, da filosofia da história e do purismo estético:

> Cada divindade cria à sua imagem; assim fazem os pintores. Apenas os fotógrafos fabricam a reprodução da natureza.[102]

Entre os modernistas brasileiros, cuja produção jornalística nos pareceu tão superficial no capítulo anterior, cabe agora fazer justiça ao longo ensaio teórico de Mário de Andrade a respeito da poesia moderna, escrito no calor dos debates modernistas. Em *A Escrava Que Não É Isaura*, o autor lembra a influência do cinema na busca moderna de uma arte pura, distante do figurativo e do anedótico:

100 Ibid., p. 11.
101 Greenberg, op. cit., p. 123.
102 Apollinaire, op. cit., p. 13.

> Realizando as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e da palavra [...], realizando a vida como *nenhuma arte* ainda o conseguira, foi ela [a cinematografia] o *Eureka!* das artes puras.
>
> Só então é que se percebeu que a pintura podia e devia ser unicamente pintura, equilíbrio de cores, linhas, volumes numa superfície; deformação sintética, interpretativa, estilizadora e não comentário imperfeito e quase sempre unicamente epidérmico da vida.
>
> Só então é que se pôde compreender a escultura como dinamismo da luz no volume; o caráter arquitetural e monumental da sua interpretação.
>
> Só então é que se percebeu que a descrição literária não descreve coisa nenhuma e que cada leitor cria pela imaginação uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu.
>
> Só então é que no teatro se pôde imaginar o abandono de todos os enfeites [...] descobriu-se de novo o teatro metafísico.
>
> E finalmente, só então é que se observou que a música já realizara, dois séculos atrás, esse ideal de arte pura – máquina de comover por meio da beleza artística.[103]

Segundo Mário de Andrade, o ideal moderno teria sido, portanto, já atingido pela música de Bach e Mozart. Assim como no caso de Ortega y Gasset, Beethoven é também aqui acusado de ter trazido à música um excesso de romantismo, de confissão, de drama pessoal: "decadência funestíssima", provoca Mário. O mais exato, aliás, nos paralelos desses teóricos do modernismo entre pintura e arte musical, seria dizer que a modernidade, na música,

103 In *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1960, pp. 258-259. O texto original foi escrito em 1922 e publicado em 1924.

emancipou a dissonância, não se importando em produzir melodias "assobiáveis" e de fácil absorção. Assim como a pintura moderna combate o reconhecível, o figurativo, exatamente para evidenciar valores pictóricos mais profundos, na música passou-se a privilegiar, pela dissonância, a arquitetura composicional, a invenção e a variedade nas formas e relações sonoras – coisas que a presença de melodias bonitas ou ribombos emocionais poderia (conforme o público) tornar despercebidas.

Se, bem ou mal, a invenção da fotografia e do cinema terminam discretamente aparecendo nas explicações do modernismo, não é menos importante notar que a invenção da fotografia não só modificou as funções, objetivos, estilo e preocupações da pintura no século 19, como também, e paralelamente, modificou o papel da própria crítica de arte. Podemos acreditar que os pintores passaram a pôr mais em evidência a forma do que os temas; o mesmo passa a acontecer com a crítica de arte. Ninguém negará a autores como Diderot, no século 18, ou Walter Pater, no século 19, o título de grandes críticos de arte. É fato, contudo, que muito do que escrevem sobre quadros famosos deriva da mesma perspectiva "humana", "vulgar", grosseira e anti artística que Ortega y Gasset via encarnada no homem das massas, no ignorante urbano do século 20.

Vejamos rapidamente dois exemplos. No seu Salão de 1765, Diderot faz esta crítica, "demasiado humana", do quadro *Menina Chorando o Passarinho Morto*, de Greuze:

> Ela contempla o espectador; sua cabeça descansa sobre a mão esquerda; o pássaro morto está colocado na extremidade superior da gaiola, com a cabeça pendente, asas pendentes, pés no ar. Que posição natural a da menina! Que belo o seu rosto! Que elegante o penteado! Que expressão! Sua dor é profunda, ela está inteiramente obsedada pelo sofrimento. Que belo catafalco é essa gaiola! Que graça naquela grinalda de folhas que a contorna! Que bela mão, que belo braço! Vejam a verdade que há nos detalhes daqueles dedos, daquelas covinhas, a suavidade, a marquinha vermelha com que a pressão da cabeça coloriu as pontas dos seus dedos delicados. Que encanto tem tudo isto!! A gente desejaria beijar aquela mão se não fosse o respeito devido à menina e seu pesar. [...][104]

O texto continua por várias páginas; seria, talvez, mais um capítulo na educação da sensibilidade emocional do Ocidente do que no desenvolvimento da apreciação estética. Mas é justamente este o ponto "orteguiano": a vontade de separar uma coisa de outra, o que não necessariamente tem de ser um princípio imutável da crítica. Antes de ridicularizarmos um texto como esse, seria interessante pensar se, na crítica de música, muita coisa do gênero não é ainda feita até hoje, talvez porque ainda não se disponha, nos jornais, nas revistas ou livros convencionais, de um mecanismo de reprodução automática dos exemplos musicais, assim como existem as fotografias e as ilustrações para a pintura.

Dando um salto no tempo, passemos a um texto escrito em finais do século 19, por Walter Pater. Talvez Ortega y Gasset estivesse aludindo a essas linhas quando dizia que "mais de um inglês já se apaixonou pela Mona Lisa". Vejamos o que diz Pater sobre o quadro de Leonardo, e sobre a mulher ali retratada:

> É à sua cabeça que "todos os fins do mundo chegaram", e as pálpebras estão um pouco cansadas. É uma beleza trabalhada de dentro sobre a carne, o depósito, de célula em célula, de estranhos pensamentos, fantásticos devaneios e estranhas paixões. Coloquem-na por um momento ao lado de uma destas deusas gregas brancas ou destas belas mulheres da Antigüidade, e como elas ficariam perturbadas com esta beleza, na qual penetrou a alma com todas as suas doenças! Todos os pensamentos e a experiência do mundo se gra8varam ou se moldaram ali, naquilo que têm o poder de refinar e de tornar expressiva a forma

104 Apud H. Osborne, *A Apreciação da Arte*. Tradução de Agenor Soares dos Santos. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 245.

> exterior, o animalismo da Grécia, a luxúria de Roma, as cismas da Idade Média com sua ambição espiritual e os amores imaginosos, a volta do mundo pagão, os pecados dos Bórgias. Ela é mais velha que as muitas rochas entre as quais está sentada; como o vampiro, já morreu muitas vezes e aprendeu os segredos do túmulo; e já foi mergulhadora de mares profundos e conserva o registro de seu tempo passado [...][105]

Com certeza, não estamos aqui falando de linhas, cores, formas espalhadas sobre uma superfície plana. Mas não há como negar, neste trecho virtuosístico, a presença de uma grande inteligência crítica. Seria fácil dizer, como sugeriria Ortega y Gasset, que se está falando "humanamente" de uma Gioconda real, que se está comentando o "jardim", não a "vidraça", tomando a representação de Leonardo por uma pessoa concreta. Mas o interesse do texto de Pater está no fato de que confunde intencionalmente o quadro e o modelo; como se não houvesse diferença entre os dois; entre a Gioconda e a *Gioconda*. O texto consegue recriar a magia da pintura justamente ao abolir essa diferença; que talvez para o próprio Leonardo fosse absurda; demonstra, sobretudo, que é plenamente possível fazer crítica sem levar em conta essa regra moderna. Pode-se entretanto argumentar que, para desobedecer àquela regra, o crítico teria de ser – como Pater – um artista também.

6. NOVOS ASSUNTOS

Com essas considerações, aproximamo-nos de um segundo foco de questionamentos à teoria "desumanizadora", ou "essencialista", da arte moderna.

Lembremos o raciocínio de Greenberg: "se toda arte e literatura são imitações", a arte moderna constitui para esse autor "a imitação do imitar", e assim, como vimos, foge do conteúdo, do assunto da obra, "como da peste". A tese de Greenberg se aproxima nitidamente das seguintes considerações de Ortega y Gasset:

105 Ibid., p. 263. O texto de Pater foi publicado em 1873.

> O pintor tradicional que faz um retrato pretende haver-se apoderado da realidade da pessoa quando, na verdade e no máximo, deixou na tela uma esquemática seleção caprichosamente decidida por sua mente, da infinitude que integra a pessoa real. Que tal se, em lugar de querer pintar esta, o pintor resolvesse pintar sua idéia, seu esquema de pessoa? Então o quadro seria a própria verdade e não sobreviria o fracasso inevitável.[106]

A pintura que representa a própria pintura, ou o próprio ato de pintar, é uma descrição que cabe bem para as largas telas abstratas de Jackson Pollock, artista que teve em Greenberg seu grande entusiasta. Mas em que medida poderíamos dizer, de um quadro como o *Guernica* de Picasso, que estaria a encarnar apenas os valores da própria pintura, para falar como Greenberg, ou que seria uma obra depurada de qualquer emoção "humana", de qualquer "melodrama", para falar como Ortega y Gasset?

Apenas a título de contra-exemplo, podemos facilmente imaginar um modelo explicativo da arte moderna que não insistisse tanto no que há de "depurador", de ascético, de des-realizante na arte – no lado "negativo" da arte moderna –, e sim no que ela vem acrescentar, sobrepor ao universo tradicional da arte. Podemos dizer que, numa simples natureza-morta de Picasso, representando um panela e um castiçal, o que se deu não foi a "retirada" dos elementos de reconhecibilidade, de realismo, de exatidão que estariam presentes numa natureza-morta acadêmica, mas sim o "acréscimo" da visão peculiar de Picasso, de sua gestualidade, de sua caligrafia, de seu corpo até, a um modelo prosaico e a uma realidade puramente lugar-comum. Não houve, no quadro de Picasso, um sinal de menos, mas um sinal de mais. "A dimensão humana da arte", diria o crítico Meyer Schapiro já em 1960, "reside também no artista, e não simplesmente naquilo que ele representa".[107]

106 Ortega y Gasset, op. cit., p. 65.

107 M. Schapiro, *Mondrian – A Dimensão Humana da Pintura Abstrata*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: CosacNaify, 2001, p. 9.

De forma análoga, podemos entender que a literatura moderna, ao descrever com máximo detalhe os fatos mais corriqueiros do cotidiano, não está com isso corroendo a perspectiva "humana" segundo a qual uma guerra ou um casamento têm mais importância do que uma noite de insônia ou a cor de uma fita no chapéu de uma mocinha, que tantas páginas renderam a Proust e a Joyce respectivamente, mas sim preenchendo com novos assuntos o âmbito tradicional daquilo que pode ser narrado ou descrito numa obra literária. O humor, a blague, o espírito primitivo ou infantil, não seriam estratégias para "desumanizar" a arte, como quer Ortega, mas sim para humanizá-la ainda mais... incluindo em seus domínios campos "humanos" que ela anteriormente desprezava.

Trata-se de linhas argumentativas em favor da arte moderna bastante diferentes do esquema orteguiano da "arte artística". Não chega a ser surpreendente que em *A Escrava Que Não É Isaura*, de Mário de Andrade, que vínhamos citando como mais um exemplo da defesa da "arte pura" e do essencialismo moderno, apareçam idéias que se encaminham nesse sentido "humanizador" também. Se, de um lado, cumpria seguir o movimento de Rimbaud, que arrancara da poesia a histórica sobrecarga de enfeites, adereços, roupas, "chapéus, jóias, botinas, máscaras, espartilhos... que sei lá" com que a tradição literária havia encoberto sua nudez e sua pureza (um argumento "essencialista", "purificador"), interessava defender também o fim daquilo que Mário de Andrade chama de "assunto poético":

> O assunto-poético é a conclusão mais antipsicológica que existe. A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe de nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido. Não é preciso mais "escuridão da noite nos lugares ermos", nem "horas mortas do alto silêncio" [...] Todos os assuntos *são vitais*. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas.[108]

108 M. de Andrade, *A Escrava...*, cit., p. 208. A seguir, referências à mesma edição.

E, mais adiante:

> os poetas modernistas consultando a liberdade das impulsões líricas puseram-se a cantar tudo: os materiais, as descobertas científicas e os esportes. (p. 217)

Mas eles

> não *se impuseram* esportes, maquinarias, eloqüências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem [...] a modernizante concepção de Poesia levou-nos a dois resultados – um novo, originado dos progressos da psicologia experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade:
> 1º: respeito à liberdade do subconsciente. Como conseqüência: destruição do assunto poético.
> 2º: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria. (p. 224)

Com isto, o raciocínio de Mário de Andrade se abre para a inclusão de uma série de argumentos em favor do modernismo que vão muito além da defesa de uma arte pura. O autor, que vinha citando muito a propósito uma frase de Goethe, que caberia como inspiração para Ortega ou Greenberg,[109] considera que a poesia moderna, ao abrir-se ao inconsciente, obedece a uma outra ordem, não mais a da concatenação racional das idéias, mas a da "superposição das idéias e das imagens", que envolve faculdades de grande rapidez espiritual. Mário de Andrade apresenta um novo tipo de explicação sociológica para o advento desse estilo:

109 "Goethe, meu Goethe amado e passado embora não passadista, já o afirmaste: 'O artista não deve estar conscientemente com a natureza, deve conscientemente estar com a arte. Com a mais fiel imitação da natureza não existe ainda obra de arte, mas pode *desaparecer quase toda a natureza de uma obra de arte e esta ser ainda digna de louvor*'." Ibid., p. 238.

> O homem instruído moderno, e afirmo que o poeta de hoje é instruído, lida com letras e raciocínio desde um país da infância em que antigamente a criança ainda não ficara pasmada sequer ante a glória da natureza. Um menino de 15 anos neste Maio de 1922 já é um cansado intelectual [...]
>
> O raciocínio, agora que desde a meninice nos empanturram de veracidades catalogadas, cansa-nos e CANSA-NOS. Em questão de meia hora de jornal passa-nos pelo espírito quantidade enorme de notícias científicas, filosóficas, esportivas, políticas, artísticas, mancheias de verdades, errores, hipóteses [...] O homem moderno, em parte pelo treino quotidiano, em parte pelo cansaço parcial intelectual, tem uma rapidez de raciocínio muito maior do que a do homem de 1830. (pp. 251-253)

Nada de decadência, portanto; mas bastante cansaço em compensação. É bom lembrar esse texto, em todo caso, diante de tantas e tão freqüentes observações sobre a internet, a televisão, a rapidez dos dias atuais, a que se costuma reagir mais com pânico do que com entusiasmo; sem dúvida, nesse ponto deixamos totalmente de ser modernistas...

Para Mário de Andrade, essa situação impõe, ao artista moderno, a busca "duma forma que objetive essa multiplicidade interior e exterior cada vez mais acentuada pelo progresso material e na sua representação máxima em nossos dias" (p. 273). Eis aqui o ímpeto "atualizador", o desejo de ser "contemporâneo de seu tempo" que notávamos nas defesas modernistas mais superficiais; mas há também a justificação teórica, baseada em não se sabe quais psicologismos, de um estilo moderno plenamente caracterizado, embora livre para a expressão individual. Encontramos uma forma muito sofisticada, e impressionantemente informada sobre a poesia que estava sendo feita nos mais diversos países europeus (o texto de Mário de Andrade, em 1922, cita Maiakóvski, Gottfried Benn, Philippe Soupault), daquele "impulso mimético"

que caracterizávamos como típico do modernismo; ao lado disso, é também notável a presença do ascetismo, daquela essencialidade formal típica, talvez, do "moderno" – a depuração que encontramos nos cubistas, em Eliot, Drummond, Greenberg. O próprio texto de Mário de Andrade talvez represente, assim, aquela "simultaneidade" e a coexistência de informações de toda ordem num mesmo espaço. Não é, certamente, um manifesto modernista, nem uma obra de crítica moderna em seu senso estrito, e talvez seja longo demais para ser incluído como exemplo de jornalismo cultural; mas, em sua movimentação e na quantidade de direções que se entrecruzam, pode ser lido como um noticiário completo, uma revista de debates também.

A inclusão de novos assuntos, além dos convencionalmente aceitos na tradição poética, é bem o oposto daquilo que Greenberg considerava como típico da arte moderna, a saber, o fato de se fugir dos assuntos "como da peste". Observe-se, aliás, que a fórmula greenberguiana segundo a qual, no modernismo, o assunto da poesia é a própria poesia, o da pintura a própria pintura, é também uma maneira de facilitar a vida do crítico: seu esforço interpretativo tende a reduzir-se, na medida em que, diante do mais estranho e inédito poema, sempre será possível encontrar, em suas entrelinhas, o mesmo assunto, a saber, "a poesia".

7. ERNST BLOCH: UMA DEFESA DO EXPRESSIONISMO

A idéia de que a arte moderna representa uma abertura para novos assuntos, um acréscimo de "impurezas", uma entrada em cena de elementos materiais antes desprezados – ao invés de constituir-se em "depuração", defesa da "arte artística" e aposta na estilização e no formalismo – é apresentada com grande intensidade nos textos do filósofo marxista Ernst Bloch sobre o expressionismo. Seus escritos sobre o tema, em finais da década de 30, situam-se em aberta oposição ao antimodernismo de outro marxista, Georg Lukács, para nada dizer do franco conservadorismo estético defendido pela linha oficial do Partido Comunista soviético naquela época. O chamado "debate sobre o expressionismo" novamente nos coloca no conflito entre vanguardistas e conservadores, só que agora no interior dos quadros do pensamento de esquerda.

O artigo "Discussões sobre o Expressionismo", de Ernst Bloch, foi publicado na revista *Das Wort* em 1938. Tratava-se de uma publicação internacional, destinada a fazer frente, no plano estético e cultural, à escalada nazista em toda a Europa. Ernst Bloch toma a defesa de pintores como Paul Klee, Vassili Kandinski, Marc Chagall, Franz Marc e George Grosz, e de poetas como Gottfried Benn, Georg Trakl e Else Lasker-Schuller, sem falar de compositores como Schoenberg e Alban Berg, contra os ataques de Lukács e seus seguidores de esquerda.

Tudo começa logo após a ascensão de Hitler ao poder, em 1933. Gottfried Benn, um dos mais importantes poetas alemães do século 20, e famoso desde sua coletânea de poemas expressionistas intitulada *Morgue*, publicada em 1913, resolve aderir ao nazismo. A ocasião era tentadora para que Lukács, um crítico de esquerda, mas bastante conservador esteticamente, comentasse o episódio. Certamente, dirá Lukács, era previsível que um expressionista terminasse aderindo à direita totalitária: todos os sinais de desvario, de irracionalidade, de exacerbação nervosa e de sensacionalismo estético presentes no expressionismo podem ser vistos como precursores da voga nazista, com seu repúdio à razão, seu culto da morte, seu elogio da violência e das forças obscuras da raça e do sangue. O conteúdo pseudomítico e mórbido do nazismo vem apenas confirmar aquilo que o expressionismo já revelava: o estado de decadência intelectual, de insanidade psíquica e de desespero irracional da sociedade capitalista em crise; e mesmo os componentes de revolta presentes no expressionismo eram de um tipo facilmente assimilável às farsescas promessas nazistas de superação do *status quo*.

A equação de Lukács, *grosso modo*, igualava a arte de vanguarda expressionista ao nazismo. Em teoria, tudo parece convincente. Mas um fato decisivo viria romper com esse raciocínio. Hitler e Goebbels, ao invés de promover a arte de vanguarda, e de constituir o expressionismo como "estilo oficial" do novo regime, passaram a perseguir ninguém menos do que os próprios os expressionistas. A exposição de "Arte Degenerada", organizada por Goebbels para demonstrar "o estado doentio" da sociedade moderna e a "influência deletéria" dos judeus na cultura, reuniu e condenou todos os artistas de vanguarda, desde o cubismo de Picasso até o expressionismo de Chagall, Klee, Kandinski e Kokoschka. Por ironia, então, via-se que as convicções estéticas do marxista Lukács estavam mais próximas das de Hitler do que se pensava... e que o expressionismo tinha mais proximidade com as vítimas do nazismo do que com a linha oficial – classicizante, sadia, "bela" – dos adeptos de Hitler.

Ernst Bloch estava, então, em situação confortável para criticar Lukács e tomar a defesa dos expressionistas, apesar do deslize de Gottfried Benn ao aderir ao nazismo. Bloch critica em Lukács, inicialmente, a ausência de uma análise das obras realmente significativas do expressionismo; o raciocínio lukacsiano estaria sendo montado apenas em torno das proclamações políticas, dos manifestos que alguns expressionistas escreveram por volta de 1913, 1914, quando defendiam o pacifismo, contra a mobilização européia na Grande Guerra, e enunciavam palavras de ordem rebeldes contra a sociedade de então. Havia naquela época, concede Bloch, um "espírito de revolta difuso", uma "crítica abstrata ao *status quo*", muito diferente das reais mobilizações revolucionárias marxistas. Esse espírito de revolta talvez de fato representasse, como acusa Lukács, um pura insatisfação e perplexidade de classe média. Mas, afirma Bloch, "quem tivesse tido ouvidos para ouvir teria podido perceber nessas irrupções uma produtividade revolucionária, ainda que desordenada".[110] Já Lukács, segundo Bloch, não vê na arte moderna em geral nada a não ser o "vazio de conteúdo", enquanto

> O classicismo, ao contrário, ergue-se [para Lukács] como um gigante [...] o classicismo é aqui o saudável, o romantismo, o doente, e o expressionismo, o que há de mais doente [...] por causa do *realismo objetivo ainda não-decadente* que é próprio ao clássico. (p. 179)

110 Bloch, "Discussões Sobre o Expressionismo", in C. E. Jordão Machado, *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo*. São Paulo, Unesp, 1998, p. 177. Os números de páginas indicados a seguir se referem a essa edição.

Em outras palavras, para Lukács o classicismo seria superior por ainda ser capaz de retratar a realidade de forma objetiva, enquanto o romantismo e o expressionismo seriam cada vez mais sinais de um vazio de conteúdo aonde se projetam apenas as "irrupções do sujeito", a mente desorientada do pequeno-burguês. Bloch contesta:

> Lukács pressupõe sempre uma realidade coerente e fechada, e, além disso, uma realidade em que o fator subjetivo do idealismo não tem lugar [...] Pode-se questionar se essa é a realidade; se é assim, as tentativas expressionistas de ruptura [...] são de fato uma brincadeira vazia. Mas talvez a realidade de Lukács, a realidade da coerência de totalidade infindavelmente mediatizada, não seja tão – objetiva; talvez a realidade efetiva autêntica seja também interrupção [...] Aquilo que é confuso, imaturo e incompreensível pertence sem mais e em todos os casos à decadência burguesa? Não poderia também pertencer [...] à passagem do velho mundo ao novo? Ao menos à luta por essa passagem [...] Os expressionistas foram "pioneiros" da decomposição: teria sido melhor se tivessem querido ser os médicos à beira do leito do capitalismo? Que tivessem remendado novamente a coerência das superfícies (à maneira, por exemplo, do neoclassicismo ou da nova objetividade) em lugar de rasgá-la sempre mais? [...] O expressionismo encontrou seu significado naquilo mesmo que Ziegler [um lukacsiano] nele condena: ele destruiu a rotina e o academicismo em que as obras de arte haviam caído. No lugar da eterna "análise formal" do *objet d'art*, ele voltou-se ao homem e a seu conteúdo que se esforça por encontrar sua expressão a mais autêntica possível. [...] E ainda uma observação, a mais importante: o expressionismo, apesar de todo o prazer que tinha pela "arte dos bárbaros" [a expressão tem sonoridade pró-nazista – MC], estava orientado ao humanismo, procurava quase exclusivamente o humano e a forma de expressão de seu incógnito. (pp. 180 e ss.)

Esta defesa da arte moderna, contra o conservadorismo estético de Lukács, tem tudo em comum com o que seria um ataque ao... vanguardismo de Greenberg. Certamente, a discussão ruma aqui para caminhos talvez indecidíveis, os que inquirem a respeito de qual a verdadeira "essência da realidade". Se a realidade pode ser explicada racionalmente, e se todos os sinais de confusão, desagregação e loucura que vemos no cotidiano são apenas os aspectos superficiais, aparentes, de uma coisa bem objetiva (a crise do capitalismo ocidental, tal como analisada por Marx e seus seguidores), então Lukács estaria certo ao defender uma arte mais clássica, como eram os romances de Balzac e, no século 20, os de Thomas Mann. A arte poderia sintetizar, explicar, fazer compreender mais claramente aquilo que está além das aparências "caóticas" com que estamos confrontados. Porém, se essa desagregação, esses sinais de desajuste e de incompreensibilidade não forem meras aparências, e se não há um princípio explicativo capaz de tratar a realidade como uma coisa pronta, fechada, coerente em sua totalidade, então Bloch está certo – e a arte, em vez de simplesmente retratar e revelar a essência da realidade, como queria Lukács, passa a ser um fator a mais a contribuir, seja para a desagregação de uma realidade social injusta, seja para as falsas tentativas de reunificá-la num todo coerente.

A boa arte serviria, segundo Lukács, para ver "de fora", de um ponto de vista externo e crítico, a sociedade burguesa; segundo Bloch, a sociedade burguesa não é fechada numa totalidade; já sendo possível, nesse momento de transição revolucionária, ver nela as brechas, os balbucios, os sonhos ainda informes do futuro. A interpretação de Bloch se liga, assim, às suas concepções filosóficas mais amplas, tais como apresentadas em *O Espírito da Utopia* e *O Princípio Esperança*, em que se procura formular, contra as versões muito objetivistas do marxismo, a idéia de que o real é também constituído pelo que "ainda não nasceu", pelo "ainda não-consciente", pelos sonhos, desejos, aspirações e utopias do ser humano.

A discussão se torna, como é fácil notar, ao mesmo tempo metafísica, política e moral. É nesse sentido que, por mais opostos que sejam Lukács e Bloch, ambos parecem estar nos antípodas da "arte pura" defendida pelos modernos ao estilo de Greenberg.

É também a partir de uma visão bem "anti elitista" que Bloch defende o expressionismo:

> O expressionismo não tinha qualquer arrogância estranha ao povo, antes o contrário [...] foi o primeiro a abrir os olhos a essa arte camponesa tocante e estranha [a do artesanato da pintura em vidro de Murnau], aos testemunhos comoventes dos doentes mentais, à arte dos primitivos. Chamou a atenção para a ornamentação nórdica, isto é, os entalhes desordenadamente entrelaçados que se encontram preservados nas cadeiras e nos baús camponeses até o século 18 [...] Os expressionistas retornavam por completo à arte popular, amavam e reverenciavam o folclore, e descobriram-no mesmo na pintura pela primeira vez [...] O expressionismo representou exatamente uma tentativa de se aproximar do povo. (pp. 183-84)

Sem dúvida, a arte expressionista não conseguiu obter sucesso popular; Bloch argumenta, contudo, que essa tentativa fazia parte de um processo gradativo, e que não é lícito esperar o entendimento de todas as etapas desse processo. E que, por outro lado, não faz também sentido dizer que o expressionismo era "elitista", uma vez que as classes cultas o entenderam ainda menos. O que atende ao gosto das massas, Bloch bem sabe, é o *kitsch* industrializado:

> o camponês do século 19 trocava seu velho armário pintado por um armário Vertiko de fábrica, as antigas figuras de vidro colorido por uma impressão a óleo, e considerava-se bem sucedido socialmente. Mas ter-se-á escrúpulos em qualificar como populares esses frutos mais estragados da penetração capitalista. (p. 184)

É também interessante notar de que modo essa argumentação inverte o clássico tema conservador, que víamos expresso em Monteiro Lobato, segundo o qual a arte moderna se assemelha aos rabiscos das paredes dos manicômios. Para Bloch, trata-se de reconhecer, na arte das crianças, dos loucos, dos primitivos e dos camponeses, um conteúdo humano, distante das estilizações, estas sim "pouco humanas" da arte clássica e do academicismo.

Num tom ainda mais enfático e lírico, um outro artigo de Bloch reforça esse ponto. Trata-se de "O Expressionismo Visto Agora", também reproduzido no livro de Carlos Eduardo Jordão Machado sobre o debate entre Bloch e Lukács.

> Os quadros de Chagall e de Marc não contêm o irracional puro e simples, mas sim o racionalismo do irracional, a que se vem juntar uma filantropia do irracional, que deles se compadece e os acolhe no Homem que sobre estes quadros se debruça. Todo esse mundo elementar surge como uma culpa, que ele esqueceu, perante a expressio e a luz que cai, no alto mais fraternalmente, no silêncio sereno ou gritante das criaturas, dos presos e dos loucos, nos signos balbuciantes da montanha, do vale e do céu estrelado. Também não se pode dizer que houvesse em Klee, Chagall e Marc uma ausência pura e simples do objeto; o objeto (peixes oníricos, bezerrinhos no ventre da mãe, animais na floresta) era, sim, desreificado e trazido para a nossa fabulação [...] a vanguarda de então também no selvagem se referia ao Homem, sem dúvida ao Homem oculto ou que apenas se anunciava; em resumo, explorava os segredos do humanismo. Ampliava o mundo no Homem e o Homem no mundo muito para além da expressão até aí conhecida, procurava o grito, que não passava primeiro através de uma harpa dourada, isto é, através da harpa das classes dominantes e das suas euforias desonestas e devastadoras. Só isso era expressionismo autêntico; era ainda, é certo,

> uma revolta burguesa interior [...] mas que queria sair da noite para a luz e que preferia, sem receio, destilar a luz a partir da noite dos oprimidos em vez de a destilar a partir do dia que até então tinha dominado. (pp. 190-91)

Para lembrar outra frase de Bloch, importante do ponto de vista estratégico num momento em que o nazismo investia na mitologia, nas caminhadas à luz de tochas, no cerimonial ostentatório, era importante que a direita não ficasse com o monopólio do irracional...

Um comentário se impõe ainda sobre o texto acima citado. Estamos diante de um desses trechos que o impulso lírico e a força íntima da convicção tornam mais próximos de uma obra de arte que de um texto crítico, se é que vale a separação. Talvez sejam de fato os melhores momentos da crítica aqueles em que, sem prejuízo de uma explicação, de uma referência concreta (quem conhece Chagall ou Marc sabe reconhecer os exemplos dados por Bloch), ou de um esforço de compreensão da obra, o texto parece fundir-se com esta, ou falar a partir de dentro dela, e não externamente. O efeito persuasivo e estético do parágrafo é de fato muito grande; podemos também dizer, entretanto, que gostar de um texto assim é ter justamente uma visão muito "expressionista" do que deva ser a crítica; muito "irracionalista", talvez. Pois a própria idéia de que um texto crítico deva "fundir-se" com o seu objeto, falar a partir do próprio ponto de vista da obra, é um critério expressionista, uma convicção expressionista. Exemplo didático do que estamos querendo dizer é dado pelo próprio Bloch, ao comentar um quadro de Van Gogh.

> a partir de Van Gogh [...] nós estamos, de repente, também dentro do quadro, e é precisamente isso que é pintado; é ainda, é certo, um tumulto visível, são balaustradas, pontes, vigas de ferro, muros de tijolos, mas tudo isso se entrecruza de repente de uma forma estranha. [...] o interior do homem e o interior do mundo se aproximam.[111]

111 Ibid., 192. Bloch cita um trecho de seu *O Espírito da Utopia*, publicado em 1918.

Temos aqui um exemplo claro daquele processo de eliminação da perspectiva, do ponto de vista unificador de um sujeito, tal como descrito por Anatol Rosenfeld em passagem que citávamos anteriormente.[112] Quando pensamos num quadro expressionista como *O Grito*, de Edvard Munch, talvez fique mais próximo o sentido de todas essas considerações de Bloch. Certamente, vemos ali a angústia, o pânico, do personagem principal do quadro, o homenzinho que grita. Mas essa angústia, ou esse grito, não se limitam ao personagem retratado; extravasam para a paisagem que o cerca, como se ponte, nuvem, rio, céu e crepúsculo participassem do mesmo grito, ou melhor, figurassem o grito que, como espectadores, não podemos ouvir. O quadro não representa a aparição da angústia num mundo equilibrado e normal; o quadro é a angústia, e vê o mundo inteiro através do prisma dessa angústia. "Faz parte do problema", por assim dizer, em vez de apenas "retratá-lo"; é, para novamente usar nossa terminologia, mimético e não realista.

8."TRATA-SE DO REALISMO!"

A resposta de Georg Lukács a Bloch será muito contundente, e embora apresente muita coerência argumentativa, ao leitor de hoje soa incorrigivelmente anacrônica. O primeiro tema que Lukács aborda é o da suposta "desagregação" do mundo, tal como caracterizado pelos expressionistas. Para Lukács, nada haveria de criticável numa visão muito "fechada" e "totalizante" da realidade. Afinal de contas, segundo Marx, "as relações de produção de qualquer sociedade formam um todo"; e os sinais de desagregação que vemos no mundo contemporâneo são puramente superficiais e aparentes, porque regidos por uma lógica única, a do capitalismo.

112 Leia-se, a propósito, mais esta passagem do ensaio de Rosenfeld: "[...] a perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo terreno, torna-se agora o símbolo do abismo entre o homem e o mundo, símbolo dessa cisão e distância que o poeta G. Benn chamou de "catástrofe esquizóide", a fragmentação da unidade paradisíaca original [...] Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas. O intelectual, o "esquizóide" neurótico, dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito." "Reflexões Sobre o Romance Moderno", cit., p. 88.

> Na realidade, segundo Marx, o papel decisivo e historicamente progressista do capitalismo consiste precisamente em desenvolver *o mercado mundial*, o que transforma toda a economia mundial *num todo objetivamente* coeso. As economias primitivas criam uma superfície de aspecto muito fechado; basta pensarmos, por exemplo, numa aldeia comunitária primitiva ou numa cidade do princípio da Idade Média. Mas este "aspecto fechado" assenta precisamente no fato de uma tal área econômica estar ligada por muitos poucos elos ao meio que a envolve, à evolução global da sociedade humana. No capitalismo, pelo contrário, os momentos, os elementos da economia, autonomizam-se [...] a superfície do capitalismo vai se apresentar "desunida" [...] Todavia, esta autonomização constitui apenas uma *parte*, um momento do processo conjunto.[113]

Assim, não há como contentar-se com a simples tradução em obra de arte das incoerências e desajustes que experimentamos num cotidiano de crise. Lukács propõe a comparação entre os romances do realista Thomas Mann e do vanguardista James Joyce.

> [...] na consciência dos heróis de ambos se acham configurados aquele desgarramento e descontinuidade, aquelas rupturas e "espaços vazios" que Bloch, com muita razão, considera característicos do estado de consciência de muitos indivíduos no período imperialista. O erro de Bloch consiste em que ele identifica – imediatamente e sem reservas – com a própria realidade, e também em toda a sua deformação, a imagem existente nesta consciência com o próprio objeto, em vez de, mediante a comparação da imagem com a realidade, pôr concretamente a descoberto a essência, as causas, as mediações etc. da imagem deformada. (p. 202)

113 G. Lukács, "Trata-se do Realismo!" In C. E. Machado, cit., pp. 199-200. Nas demais citações, o número da páginas aparece entre parênteses.

Lukács continua, argumentando que personagens de Thomas Mann, como Tônio Kroeger ou Christian Buddenbrook, vivem crises de consciência, representam o estado de desorientação, de transição, de caos histórico para o qual os artistas expressionistas também estavam chamando a atenção. A diferença é que Thomas Mann

> sabe muito bem *quem* são Christian Buddenbrook, Tônio Kroeger [....] ele o sabe no sentido do realista criador; ele sabe como as vivências e as sensações são parte de um complexo conjunto da realidade. Assim, ele mostra, como realista, *qual o lugar* desta componente no complexo conjunto da vida, *de que parte* da vida social provém, *qual o seu destino* etc. (p. 204)

Esse elogio a Thomas Mann parece caber mais a um sociólogo ou historiador do que a um romancista, não ficando claro, na fraseologia de Lukács, qual o mérito estético de uma obra tão esclarecedora a respeito do "conjunto da realidade". É até possível arriscar uma interpretação a respeito dessa "queda" de Lukács por Thomas Mann. As obras de Mann, cuja qualidade ninguém pensa em negar, parecem especialmente "estéticas" para Lukács exatamente porque Mann não é marxista; tudo o que têm de esclarecedor e sociológico surge como "intuição artística", "descortino excepcional" e "lucidez" porque Lukács lê, nas entrelinhas, as leis do funcionamento do capital segundo Marx. Essas "entrelinhas" são o que Mann deixa para ser "decifrado" pelo especialista; como Lukács sabe decifrar essas entrelinhas segundo uma chave interpretativa muito clara, a obra de Mann não lhe parece estar no plano "excessivamente complexo", "interessante apenas para especialistas", "longínquo das capacidades de compreensão do povo" onde se situam os textos de vanguarda.

Por outro lado, há uma incompatibilidade profunda entre

Bloch e Lukács nesse debate: para evidenciar as qualidades estéticas "expressivas", "miméticas", da arte de vanguarda, Bloch termina utilizando uma linguagem ela própria artística, altamente expressionista. Para criticar a ausência de realismo nas obras de vanguarda, Lukács utiliza uma linguagem altamente realista, sociológica, como que "cega" para o aspecto estético do debate. Isto, se tivermos da palavra "estética" uma compreensão um pouco mais próxima de Bloch que de Lukács... Pois Lukács está se valendo de uma categoria estética importante, também, quando critica a vanguarda literária. Os autores de vanguarda pecam "por não ir além do nível da *imediaticidade*", diz Lukács (p. 206). Ou seja, seriam eles, apesar de toda sua sofisticação e complexidade, os que não reelaboram a realidade, os que fixam apenas as aparências do que vêem. Enquanto os realistas

> dão forma às tendências vivas, mas à primeira vista ainda ocultas, da realidade objetiva, de um modo tão profundo e verdadeiro que as suas criações são confirmadas pelo desenvolvimento posterior da realidade, não no sentido da correspondência simplista de uma fotografia obtida com o seu original, mas precisamente como expressão de uma apreensão múltipla e rica da realidade, como reflexo das suas tendências ocultas sob a superfície [...] (p. 218)

Naturalmente, a disputa mais propriamente "estética", e não político-ideológica, terá de se dar em torno do que significa esse "dar forma" de que fala Lukács. No grau de liberalidade ou de restrição com que se entenda esse termo, naturalmente, a aceitação de maiores ou menores "vanguardices" se dará. Um romance de Joyce poderá refletir tanto dos processos mentais de seu personagem (o monólogo interior) ou – no caso de *Finnegans Wake* – estar tão próximo de uma pesquisa sobre as próprias potencialidades da linguagem em sua relação com o mundo e com a história, que não será um guia conveniente para o leitor que quiser conhecer as tendências sociais e macroeconômicas de sua época. Mas todas as "deformações", "expressionismos" e "experimentações" de Kafka

parecem, a cada dia que passa, mais "realistas" do que o mais clássico romance de Thomas Mann...

E quando vemos uma peça como *Esperando Godot*, de Beckett, como não considerá-la "realista", num sentido muito "clássico", embora não contenha nenhuma explicação discursiva ou demonstração histórica das razões daquilo que está a ocorrer? Ou melhor, daquilo que *não* está a ocorrer...

Estranhamente, a terminologia de Lukács evoca a de um teórico do campo oposto, Ortega y Gasset. Lembremos que Ortega criticava na obra de arte "humana", vulgar, o fato de reproduzir, sem grande quebra de continuidade, aquilo que vemos na vida cotidiana, na vida normal; mas havia uma diferença. "Para a maioria das pessoas", diz, "o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto de sua vida. Só se distingue desta em qualidades adjetivas: é, talvez, menos utilitária, mais densa e sem conseqüências."[114]

Não será uma diferença e tanto? Podemos ter um especial prazer estético em ver "densificados" num personagem determinadas qualidades e características humanas que, antes da criação do romancista, não tinham ainda nome nem eram percebidas totalmente por nós. Hamlet, Dom Quixote, Brás Cubas são personagens perfeitamente "realistas", se quisermos, e podemos discuti-los ou interpretá-los um pouco como se fizessem parte do mundo real. É óbvio, entretanto, que também as pessoas do mundo real passaram a ser um pouco diferentes do que eram depois de Shakespeare, Cervantes ou Machado de Assis. Não seria impossível propor, assim, um tipo de julgamento que englobasse tanto vanguardistas quanto realistas conforme a resposta que dessem a uma pergunta bem diferente das discutidas até aqui: "esta obra muda minha maneira de ver a realidade?". Acrescenta à minha visão cotidiana algo de que eu não estava consciente? Minha impressão é que todo grande artista, conservador ou inovador na forma, pode fazer isso.

Retomemos a argumentação de Lukács, entretanto, quando este ataca Bloch em torno de um último tema. A saber, a idéia de Bloch segundo a qual o expressionismo visava a aproximar-se da

114 Ortega y Gasset, cit., p. 26.

arte popular. Mas não se trata, diz Lukács, de apropriar-se dos produtos da arte popular "de um modo ideologicamente indiscriminado, estilizante, refinado. A arte verdadeiramente popular nada tem a ver com isto". Não se garantem credenciais populares quando se usa o artesanato como matéria-prima para uma arte, no entender de Lukács, hermética e complicada. Lukács concede, por outro lado, que muito das coisas aceitas pelo público são apenas "moderno de má qualidade", literatura de massas certamente compreensível, mas sem características verdadeiramente populares. Ele pergunta, entretanto, que obra de vanguarda terá a penetração dos romances de Górki, de Romain Rolland ou Thomas Mann, para não falar de Balzac, Shakespeare e Tolstói.

> A repercussão vasta e duradoura do grande realismo reside precisamente no fato de existir um número ilimitado de portas [...] que possibilita esse acesso [do leitor à obra]. A riqueza da criação artística, a apreensão profunda e correta de fenômenos duradouros e típicos da vida humana, está na origem da grande repercussão progressiva dessas obras-primas [...] A Joyce ou a outros representantes da literatura "vanguardista" conduz apenas uma passagem muito estreita: é necessário "descobrir certos truques" para se conseguir compreender o que aí se passa. E, enquanto no caso do grande realismo o acesso mais fácil propicia também uma grande riqueza de produtos humanos, com a literatura "vanguardista" as grandes massas do povo não podem aprender nada. Precisamente porque nesta literatura falta a realidade, a vida, ela impõe [...] aos seus leitores uma concepção estreita e subjetivista da vida, enquanto o realismo, pela riqueza de aspectos a que dá forma, responde às perguntas que o próprio leitor põe – respostas da vida a perguntas que a própria vida colocou! A compreensão da arte de "vanguarda" [...] proporciona, ao contrário, reminiscências tão subjetivistas, deturpadas e deformadas da realidade, que o homem do povo jamais as poderá traduzir para a linguagem de suas próprias experiências.[115]

Eis um tipo de argumentação em que o chamado "elitismo" e a defesa de algo que se entende como "gosto popular" trocam incessantemente de lugar; o povo, em nome de quem se está falando, não foi consultado – e creio que, no momento em que tiver opinião sobre o assunto, o próprio assunto deixará de ter sentido.

Uma idéia de Lukács, entretanto, é forte, e já a vimos, com intenção oposta, ser enunciada por Greenberg. Trata-se da idéia de que a arte de vanguarda tem, como único mote, a fuga da realidade. Ao que Bloch, e todo vanguardista, poderia retrucar: mas de que realidade estamos falando?

9. FORMALISMO, CONTEUDISMO, EISLER, BRECHT

O debate que acompanhamos ganha mais um aspecto com a intervenção do compositor Hans Eisler, que num artigo escrito em parceria com Bloch faz notar um motivo "técnico", por assim dizer, em favor da arte moderna e contra as teses de Lukács. O argumento de Eisler, que se refere especialmente à história da música, relaciona-se com a idéia do "cansaço", do "esgotamento" das formas artísticas tradicionais.

> Sons e formas como os que Beethoven criou não estavam, há duzentos anos, ao alcance da sociedade. Por outro lado, certos meios de expressão artística utilizados por Beethoven – como, por exemplo, o acorde de sétima diminuta e a sexta napolitana – estão de tal modo socialmente gastos pelo seu uso que hoje apenas surgem na música de entretenimento. Aquilo que em Beethoven era expressão da mais profunda dor, aparece em Léhar como... a dor mesma. [...] O formalismo não se supera com o academicismo, mas tão-somente a partir dos novos materiais, que

115 Lukács, cit., p. 229.

> pedem uma forma adequada e determinada pelo conteúdo.

Ao que Bloch acrescenta outro argumento: a música "neurótica", dissonante de um Schoenberg nada tem de "decadente", como reclamam os conservadores e Lukács, mas seria, graças ao uso de dissonâncias e asperezas,

> progressista, na sua corajosa oposição aos produtos realmente obsoletos e decadentes do refugo cultural do capitalismo. [...] Um amigo da arte que deseje [....] ouvir musicalmente e ver expresso na pintura e na literatura o tempo em que vive considerará quase um absurdo a idéia de que, para criar um equivalente cultural com um conteúdo de futuro que possa concorrer com o da perfeita técnica, será preciso recuar muito para trás no tempo e utilizar modelos neoclássicos. [...] O consumidor que quisesse orientar-se por tais doutrinas – assustado com a decadência do presente e entediado com a nobre simplicidade e a serena grandeza de um classicismo de mestre-escola – não seria, com certeza, levado até o autêntico Homero ou Goethe, mas acabaria simplesmente por se entregar à mera arte como passatempo, ao romance policial e a Hollywood.[116]

Importa a Bloch e Eisler refutar, como se vê, uma acusação que Lukács e a esquerda conservadora não se cansam de repetir: a de que a arte de vanguarda peca por dar excessiva importância ao aspecto "formal", desinteressando-se dos conteúdos. Como vimos, Ortega e Greenberg não deixam de corroborar essa interpretação. Mas Bloch e Eisler dizem que inovações formais são imprescindíveis quando o conteúdo é novo ("o formalismo não se supera com o academicismo, mas tão-somente a partir dos novos materiais, que pedem uma forma adequada") e que, por outro lado, são necessárias também para se opor à indústria cultural, que se utiliza de linguagem acadêmica, obsoleta, decadente. É de se perguntar, entretanto, se a despeito das aparências esses dois argumentos não são ainda "formalistas": o primeiro, porque talvez seja "formalismo" exigir que a forma mimetize o conteúdo; e o segundo, porque talvez seja formalismo considerar "refugo cultural" tudo aquilo que se expressa segundo uma forma antiquada... sem levar em conta, para dizer o que é refugo ou não, o conteúdo que está sendo expresso.

116 Ibid., pp. 236-238.

Começamos a respirar atmosferas um bocado bizantinas; mas também vamos entrando em outra discussão, que orienta fortemente as posições em favor da arte "difícil", de vanguarda, que é a da crítica à cultura de massa. Parece ser a vanguarda o único refúgio contra a vulgaridade, o entretenimento, o clichê, o conteúdo estereotipado vigentes em Hollywood. O assunto será debatido no próximo capítulo.

Ainda sobre a questão do "formalismo" e do "conteudismo", entretanto, a contribuição de Bertolt Brecht no debate é preciosa. Contra Lukács, Brecht escreve algumas linhas cortantes.

> Muitos ainda não perceberam uma coisa: perante as exigências sempre novas do mundo social em transformação, a manutenção das antigas formas convencionais também é formalismo.[117]

Lukács bem que poderia responder, entretanto, que isso depende. Se a antiga forma convencional é a *mais eficiente* para retratar o "mundo social em transformação", não haveria motivo para considerar "também formalista" essa opção estética. A questão, naturalmente, é saber se o "mais eficiente" é também o "mais estético". Brecht prosseguirá, entretanto, em outra direção. É inegável, aliás, que nem sempre se pode separar aquilo que é incompreensível porque o autor de fato procurou, intencionalmente, a pureza hermética da arte (é o caso de Mallarmé, por exemplo: alguns de seus poemas até hoje são de leitura dificílima) e aquilo que já foi incompreensível, mas não é mais – a multiplicidade das vozes

117 Ibid., p. 240.

narrativas, o monólogo interior, o verso livre, por exemplo; neste caso, a estranheza sentida pelo público, pelo crítico conservador, paralisavam-lhe as capacidades de entendimento. Mas depois aquilo se revelou "apenas" um *recurso técnico inovador*, e não *formalismo vanguardista*. Vai nessa linha o raciocínio de Brecht:

> Num grande romance satírico, o *Ulisses* de Joyce, havia, além da utilização de vários modos de escrita e de outras coisas insólitas, o chamado monólogo interior. Uma pequeno-burguesa meditava, de manhã, na cama. Os seus pensamentos foram representados em desordem, entrecruzados e confundindo-se. Sem Freud, o capítulo dificilmente poderia ser escrito. As censuras que ele acarretou foram as mesmas que Freud suscitou no seu tempo. Choveram as acusações: pornografia, gosto mórbido pela indecência, sobrevalorização do que acontece do umbigo para baixo etc. Surpreendentemente, alguns marxistas apoiaram também este absurdo, acrescentando-lhe, cheios de repulsa, o estigma de "pequeno-burguês". O monólogo interior foi também recusado como meio técnico; chamavam-lhe formalista. Nunca compreendi por que razão. O fato de que Tolstói teria feito isso de outra maneira não é motivo para recusar o modo como Joyce o fez. As objeções eram tão superficiais que se tinha a impressão de que estaria tudo certo se Joyce tivesse deslocado o mesmo monólogo para a consulta de um psicanalista.[118]

O debate em torno do "formalismo", a despeito de suas aparências metafísicas, liga-se diretamente à questão da "arte popular", do que é ou deve ser uma arte "compreensível para as massas". Nesse tema, Brecht ironiza o papel de alguns críticos:

118 Ibid., p. 245.

> Haverá sempre pessoas cultas, conhecedoras de arte, que se intrometem dizendo: "O povo não entende isso." [Entretanto] uma obra literária não é apenas compreensível quando está escrita exatamente como outras obras que foram compreendidas. Essas outras obras, que foram compreendidas, não foram sempre escritas como as obras que as precederam. Fez-se qualquer coisa para as tornar compreensíveis. Também nós temos de fazer qualquer coisa pela inteligibilidade das novas obras. Não existe apenas o ser popular, mas também o tornar-se popular.[119]

Claro que, com isso, Brecht não encerra o debate, que não só é explorado por outros autores contemporâneos seus como também retorna sempre que surge uma obra de vanguarda. O importante aqui é, mais uma vez, dissolver critérios críticos impessoais, que pudéssemos aplicar já prontos a cada nova produção artística. Ao contrário, se quisermos propor um "critério" para a atividade do crítico ou do jornalista, talvez o único válido seria o de ver o quanto determinada obra questiona e modifica os critérios com que queríamos avaliá-la.

119 Ibid., pp. 265-266.

4
CULTURA DE MASSA, PRÓ E CONTRA

1. A CULTURA DE MASSA, SEGUNDO GREENBERG

No capítulo anterior, vimos algumas das discussões em torno da "dificuldade", do "formalismo" da arte de vanguarda, em oposição ao que pode haver de acessível na estética conservadora, aproximando-nos dos questionamentos em torno do que é ser "popular", e da possível diferença entre isto e os padrões estéticos vigentes na cultura de massa. O debate entre "elitistas" e "populistas" – ou "apocalípticos" e "integrados", para usar a terminologia de Umberto Eco – é tema obrigatório num livro sobre crítica cultural, e certamente não são desconhecidas do leitor algumas das muitas condenações já feitas à cultura de massa, como aquelas formuladas pela Escola de Frankfurt. Podemos, contudo, tratar desse debate sem nos envolvermos diretamente nas teorias de Theodor Adorno, Max Horkheimer ou Walter Benjamin, já exploradas em ampla bibliografia. É preferível adotar um outro ponto de partida para a análise do assunto, que se encadeia diretamente com o tema de nossa última discussão.

Vínhamos utilizando um texto de Clement Greenberg, "Vanguarda e *Kitsch*", para ilustrar uma vertente fundamental dos argumentos favoráveis à arte moderna. O mesmo texto, em sua segunda parte, representa uma vigorosa crítica à cultura de massa; é o que discutiremos a seguir.

"Onde existe vanguarda", diz Greenberg,

> geralmente existe uma retaguarda. Com efeito, juntamente com a entrada da vanguarda, um segundo fenômeno cultural surgiu no Ocidente industrial: a coisa a que os alemães deram o nome maravilhoso de *kitsch*: a arte e a literatura populares e comerciais com seus cromeótipos, capas de revistas, ilustrações, anúncios, ficção piegas e sensacionalista, música da Tin Pan Alley [região de Nova York onde se concentravam os produtores de canções populares e espetáculos musicais – MC], sapateados, filmes de Hollywood etc.[120]

A idéia habitual que temos de *kitsch* – equivalente ao mau gosto puro e simples – é aqui aplicada, de forma bastante ampla e com julgamento fortemente depreciativo, claro, a todo produto da indústria cultural. A estratégia de Greenberg parece estranha à primeira vista. Como exemplos de *kitsch*, pensamos sempre no pingüim em cima da geladeira (coisa que, a rigor, deixou de ser tida como de mau gosto; veremos mais adiante por quê), em certos vídeos caseiros de festa de 15 anos, em bolos de noiva e determinadas caixas de bombom. O que haveria de comum entre tudo isso e um romance policial padrão? Ou um filme de Fred Astaire?

Certamente, a indústria cultural dos dias de hoje não é a mesma que a dos musicais da Metro, das canções de Bing Crosby, dos tradicionais anúncios de moda ou de eletrodomésticos nas revistas americanas da década de 30 – período, como vimos, em que Clement Greenberg escrevia esse artigo. Mesmo situando o raciocínio de Greenberg no contexto de sua época, parece ainda estranho qualificar como *kitsch* tanto um filme de *gangsters* quanto um concerto de Rachmaninov, tanto um improviso de Benny Goodman quanto um concurso de misses. Não se pode esquecer que os padrões de um crítico como Greenberg, e ainda mais os de um Theodor Adorno, se armavam de rigores para nós inalcançáveis, e que muita coisa hoje situada na "alta cultura" (ou nas suas fronteiras) passava por ser mero objeto de consumo ou lixo cultural. Não só o *jazz*, mas mesmo compositores clássicos mais conservadores, como Sibelius, Tchaikovsky ou Elgar, não escapavam desse julgamento. Em que Greenberg se baseia para denunciar a má qualidade da cultura de massa em conjunto, identificando-a também com a arte acadêmica?

Seu texto assinala como tipicamente *kitsch*, e como típico do academicismo e da cultura de massa, o fenômeno da "prefiguração

120 Greenberg, cit., p. 125.

do efeito". O raciocínio parte de uma comparação entre dois pintores: Pablo Picasso, de um lado, e o russo Ilia Repin, representando o academicismo, de outro. Imagine-se, diz Greenberg, um camponês inculto, a quem serão apresentados os quadros desses dois artistas. Podemos até supor que o camponês, defrontando-se com uma obra de Picasso, "suspeite de alguns dos grandes valores artísticos" presentes na pintura moderna. A arte de Picasso poderia até mesmo evocar para o camponês a estilização de formas que ele estava acostumado a contemplar nos ícones religiosos de sua aldeia. Mas em seguida o camponês se volta para o quadro de Repin e vê uma cena de batalha.

> [Ele] de repente descobre no quadro de Repin valores que lhe parecem muito superiores aos que se habituou a encontrar na arte dos ícones [...]: os valores do vividamente reconhecível, do milagroso e do simpático. No quadro de Repin o camponês reconhece e vê as coisas como as reconhece e vê fora dos quadros – não há descontinuidade entre a arte e a vida, não há a necessidade de aceitar uma convenção e dizer para si mesmo: "esse ícone representa Jesus porque foi feito para representar Jesus, ainda que não me recorde muita coisa de um homem". O fato de Repin poder pintar tão realisticamente que as identificações, imediatas e evidentes por si mesmas, não exigem esforço algum do espectador – é milagroso. Agrada também ao camponês a riqueza de significados evidentes por si mesmos, que encontra no quadro: "este conta uma história".[121]

Até esse ponto, estamos simplesmente reencontrando a argumentação de Ortega y Gasset a respeito da "arte humana". A comparação vai além.

121 Ibid., pp. 128-129. A comparação, como aponta o próprio Greenberg, inspira-se num artigo de Dwight Mc Donald sobre a situação cultural da União Soviética, escrito também na década de 30.

> [...] pode-se dizer que o espectador culto encontra os mesmos valores que o camponês encontra em Repin, pois o que o camponês saboreia em Repin, de uma forma ou de outra, é arte também, por mais baixo que esteja na escala, e o que o leva a ver quadros são os mesmos instintos que levam o espectador culto. Mas os valores finais que este último encontra em Picasso, encontra-os por tabela, como resultado do reflexo sobre a impressão imediata deixada pelos valores plásticos. Só então entram o reconhecível, o milagroso e o simpático. Eles não estão imediata ou externamente presentes na pintura de Picasso, mas precisam ser projetados pelo espectador sensível, capaz de reagir às qualidades plásticas. Pertencem ao efeito "refletido". Em Repin, por outro lado, o efeito "refletido" já está incluído no quadro, pronto para o gozo irrefletido do espectador. Onde Picasso pinta a causa, Repin pinta o efeito. Repin predigere a arte para o espectador e poupa-lhe esforço, fornecendo-lhe um atalho para o gozo da arte, que contorna o que é necessariamente difícil na arte autêntica [...] Se a vanguarda imita os processos da arte, o *kitsch* [...] imita-lhe os efeitos. (p. 129)

Sempre causa uma sensação de antipatia ler uma frase enaltecendo aquilo que "é necessariamente difícil na arte autêntica", como se qualquer "arte fácil" fosse, portanto, necessariamente "inautêntica" ou falsa. Se a formulação de Greenberg se mostra um bocado esnobe nesse ponto, tudo indica que o espírito do texto se volta muito mais contra a arte *facilitada* do que contra a arte "fácil". Essa "arte facilitada", se podemos dizer assim, é o *kitsch*, a arte acadêmica, que "poupa esforço" do espectador, como diz Greenberg: não requer esforço de interpretação, de decodificação, de compreensão. Ao espectador não cabe inquirir a obra, nem sequer conviver com ela; apenas consumi-la.

O *kitsch*, portanto, já traz dentro de si as interpretações, as conclusões, as mensagens a serem absorvidas pelo espectador.

Oferece-as prontas; de algum modo, prescreve e orienta as reações do público. Um artista de vanguarda, como Picasso, pinta a causa – e deixa que esta produza seus efeitos, sejam quais forem, no espectador; é provável que a grande obra de arte, aliás, produza em cada espectador um efeito diferente. Repin, ao contrário, pinta o efeito: o próprio artista planeja e orienta as reações que deve provocar, incrustando-as no próprio quadro. O quadro já vem acompanhado de seu "modo de usar", já traz sua explicação, sua "legenda"; nada exige do espectador exceto o assentimento – o que é fácil de fazer. É assim que "prefigura" o efeito, trazendo-o mastigado, pré-digerido.

Mais de sessenta anos depois do artigo de Greenberg, ainda se notam em muitos produtos da indústria cultural essas características do *kitsch*. Para seguir de modo bastante estrito a sua definição – o *kitsch* já oferece, em si mesmo, o efeito que deve provocar –, basta lembrar o que ocorre até hoje nos seriados cômicos americanos: a cada frase espirituosa de um personagem, segue-se a gravação das risadas de um público artificial. Assistindo ao programa dentro de casa, o espectador nem mesmo precisa rir: o programa ri em seu lugar. O efeito encontra-se prefigurado na própria obra.

O exemplo acima talvez seja excessivamente literal; podemos reencontrá-lo, contudo, em inúmeras versões. Pensemos na trilha sonora típica de um filme hollywoodiano: tende a servir quase que como uma legenda não-escrita para aquilo que está acontecendo. O momento em que será dado o primeiro beijo é precedido por uma música "romântica"; caso isso não baste, a paisagem ao fundo será a de um pôr-do-sol, numa praia, por que não? E é comum que, em volta dos amantes, aos círculos, a câmera vá se afastando da cena, como uma gaivota, ou como um Cupido, ou talvez ainda como uma fita de cetim cor-de-rosa, a celebrar num vôo o enlace do casal. Este é o clichê dos filmes da década de 30 ou 40; mas é também assim que funcionam as cenas de amor de *Titanic*: tudo, ali, reitera a mesma idéia (nasce uma paixão). E não é possível ao espectador reagir de outro modo que não o de repetir, para si mesmo, "ah, a paixão!". Assim se afirmam "o reconhecível, o milagroso, o simpático", para usar os termos de Greenberg. Ou melhor, não é o espectador quem diz "ah, a paixão!" para si mesmo; o próprio filme se derrete nessa frase.

Nada seria mais de "vanguarda", por outro lado, do que uma cena de amor filmada sem trilha sonora nenhuma; ou tendo ao fundo algum tipo de música muito contrastante com as idéias habituais de envolvimento romântico. Parte da estranheza que nos provocam os filmes de um diretor como Buñuel, aliás, se deve a essa ausência de trilha sonora. Entre os diretores contemporâneos, pode-se citar David Lynch como um mestre em explorar as desavenças entre imagem e som.

Prefiguração do efeito, se quisermos, existe também no hábito de alguns cantores clássicos da cafonice, que consiste em primeiro cantar uma música (digamos, "El Dia En que Me Quieras"), depois cantá-la de novo e, na hora de repeti-la mais uma vez, apenas declamar a letra, sem cantar, enquanto a orquestra, ao fundo, repete a melodia. Essa declamação com fundo sonoro equivale, nitidamente, a imitar a passividade do ouvinte, "encenando", por assim dizer, o modo com que a letra foi sendo absorvida pelo seu cérebro. É como se o cantor, cantando em espanhol, fizesse em seguida a tradução da letra... para o espanhol também. Imita-se o efeito; imita-se até mesmo a absorção do efeito.

O *kitsch*, aqui, surge com total evidência. Diríamos melhor: no caso desse tipo de cantores, trata-se do cafona, ou do brega. Talvez seja apenas de grau a diferença entre os dois; certamente, estamos no mesmo universo da prefiguração do efeito. Talvez o brega consista em prefigurar o efeito através da *retirada* de alguns elementos da obra (a ênfase de uma linha melódica através de poucas notas de trompete ao fundo, por exemplo), ao passo que o *kitsch* exige o *acréscimo* de mais elementos equivalentes (enfeites, ornamentos, harpas, coro feminino, vocalises). O brega seria, portanto, o *kitsch* dos pobres, buscando por via direta aquilo que o *kitsch*, supostamente, atinge com luxos inautênticos.

Seja como for, o esquema greenberguiano se revela capaz de múltiplas aplicações críticas. Nos próximos itens, veremos a semelhança de suas considerações com a obra de outros adversários da cultura de massa.

2. ROLAND BARTHES E A "ARTE BURGUESA"

Ao contrário do que possa parecer, o mecanismo do *kitsch*, tanto em sua conceituação comum quanto na teoria proposta por Clement

Greenberg, pode ser encontrado também nas esferas da "alta cultura". Intérpretes consagrados de música clássica incorrem com freqüência nesse tipo de deslize estético. Um comentário de Roland Barthes a respeito do barítono Gérard Souzay reedita, já na década de 50, e com o vocabulário típico da semiótica, a "prefiguração do efeito" apontada por Greenberg.

O texto de Barthes merece citação não só pelo fato de pertencer a um livro clássico dos estudos de comunicação (*Mitologias*) como também porque é sem dúvida um exemplo admirável de crítica cultural no jornalismo cotidiano: aquele livro de Barthes reúne textos curtos publicados na revista *L'Observateur*, destinando-se, portanto, ao público não especializado. Neste item iremos assim examinar, além de seus comentários sobre a "arte vocal burguesa" de Souzay, alguns outros exemplos da implacável e sempre divertida crítica barthesiana.

Gérard Souzay havia gravado um disco com canções de câmera de Gabriel Fauré, em que se podiam encontrar, segundo Barthes,

> os principais signos da arte burguesa. Essa arte é essencialmente *sinalética*, pretendendo impor, não a emoção, mas os signos da emoção. É precisamente o que faz Gérard Souzay: tendo de cantar, por exemplo, *une tristesse affreuse* [uma tristeza terrível], não se contenta nem com o simples conteúdo semântico dessas palavras, nem com a linha musical em que se apóiam: precisa ainda dramatizar a fonética do *affreuse*, suspender e logo fazer explodir a dupla fricativa, desencadear a infelicidade na própria espessura das letras; ninguém pode ignorar que se trata de um sofrimento particularmente terrível. Infelizmente, esse pleonasmo de intenções abafa a palavra e a música e, principalmente, a sua junção, que é o próprio objeto da arte vocal.[122]

122 *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 5ª ed., 1982, p. 109. Os textos do livro foram escritos entre 1954 e 1956. Nas próximas citações desse livro, o número de páginas será indicado entre parênteses no próprio texto.

"Pleonasmo de intenções" poderia ser outra definição para a "prefiguração do efeito" greenberguiana. Barthes continua, no melhor estilo dos críticos da cultura de massa: a arte burguesa, diz,

> teima em considerar ingênuos os seus consumidores, para os quais é preciso mastigar a obra e indicar exageradamente a sua intenção, receando que ela não seja suficientemente compreendida (mas a arte é também uma ambigüidade, contradiz sempre, num certo sentido, a sua própria mensagem e, especialmente, a música que, rigorosamente, nunca é nem triste nem alegre). Sublinhar a palavra dando um relevo abusivo à sua fonética, querer que a gutural da palavra *creuse* [do verbo *creuser*, cavar] seja a enxada que rasga a terra, e a dental de *sein* [seio] a doçura penetrante, é praticar uma literalidade de intenção e não de descrição, é estabelecer correspondências abusivas. Deve-se, aliás, relembrar aqui que o espírito melodramático, que caracteriza a interpretação de Gérard Souzay, é precisamente uma das aquisições históricas da burguesia: reencontramos esta mesma sobrecarga de intenções na arte dos nossos atores tradicionais, que são, como se sabe, atores formados pela burguesia e para ela. (p. 110)

O melodramático, evidentemente, situa-se em pleno domínio do *kitsch*. Duas observações sobre este texto de Barthes, entretanto, merecem ser feitas. Não se fala aqui de cultura de massa, nem se poderia incluir em tal categoria um disco de canções de câmera de Fauré, mas a crítica de Barthes não difere das habitualmente feitas ao lixo televisivo: esse gênero de produto "teima em considerar ingênuos seus consumidores, para os quais é preciso mastigar a obra". Veja-se como Greenberg descrevia o surgimento do *kitsch*:

> O *kitsch* é produto da revolução industrial que urbanizou as massas da Europa Ocidental e dos

> Estados Unidos e estabeleceu o que se denomina alfabetização universal.
>
> Antes disso, o único mercado da cultura formal, distinta da cultura folclórica, encontrava-se entre os que, além de saberem ler e escrever, dispunham do lazer e do conforto que sempre andam de mãos dadas com o cultivo de alguma coisa. Até então, isso estivera inextricavelmente associado à instrução. Mas com o advento da alfabetização universal, a capacidade de ler e escrever tornou-se quase que uma capacidade secundária, como dirigir automóvel, e já não servia para distinguir as inclinações culturais do indivíduo, pois já não era a concomitante exclusiva dos gostos requintados. Os camponeses, que se instalaram nas cidades como proletariado, e os pequenos burgueses aprenderam a ler por amor da eficiência, mas não conquistaram o lazer e o conforto necessários ao gozo da cultura tradicional da cidade. Perdendo, contudo, o seu gosto pela cultura folclórica, cujo pano de fundo era o interior, e descobrindo, ao mesmo tempo, uma nova capacidade de tédio, as novas massas urbanas pressionaram a sociedade para que esta lhes fornecesse uma espécie de cultura adequada ao seu consumo.[123]

Sentimo-nos quase tentados a dizer: má idéia, essa alfabetização universal. Aquilo que em Greenberg era "culpa" das massas recém-urbanizadas retorna, em todo caso, como invenção, ou "conquista histórica" da burguesia, em Roland Barthes. Ainda que a frase seja um tanto irônica, não é sem sentido lembrar o gênero de apreciação artística de Diderot diante do quadro de Greuze, que analisávamos no capítulo 3; difícil coisa mais *kitsch*, embora anterior, sociologicamente, ao processo descrito por Greenberg.

Uma segunda observação sobre o texto de Barthes nos conduz novamente ao tema dos critérios, das regras, talvez até das

123 Greenberg, cit., pp. 125-126.

convenções pelas quais a crítica deveria, em tese, zelar. Quando Barthes critica as "correspondências abusivas" que o cantor estabelece entre a fonética das palavras e o sentido delas, cabe perguntar se o próprio termo "abusivas" não está a conotar um desejo de censura, uma atitude prescritiva, como a dizer que o cantor "peca pelo mau gosto", "desrespeita as conveniências". A questão, naturalmente, é saber se essas conveniências, esses padrões de gosto que o *kitsch* está desrespeitando se sustentam por si mesmos ou se têm uma existência puramente arbitrária, relativa, histórica: se estamos defendendo, afinal, uma moda ou um princípio. Tendo a acreditar na segunda hipótese. Pelo menos, se a formularmos do modo que se segue.

O fenômeno da prefiguração do efeito dá impressão de "erro estético" pela mesma razão que nos incomoda, por exemplo, a pessoa que ri da própria piada. Há sem dúvida algo de intrusivo, de ofensivo nesse comportamento. Quem sublinha, para nossa informação, o momento em que devemos rir da anedota contada nada mais faz do que menosprezar a nossa inteligência. Mas isso não é tudo. Menosprezando nossa inteligência, ainda assim faz questão de nosso aplauso, de nosso riso. Não nos deixa a liberdade de reagir como quisermos; impõe, para sua auto-satisfação, a reação que deseja que tenhamos. Só que, embora deseje que nossa reação seja aquela determinada, ele próprio está a desvalorizá-la. O ouvinte da piada está sendo ao mesmo tempo desqualificado e cortejado; é bem isso o que a televisão faz, na maior parte das vezes, com seu público. "O melhor da nossa programação especialmente para você", diz o locutor, que por definição não sabe quem eu sou. É nesse sentido que a cultura de massa trata seu público não como interlocutor, mas como objeto; numa palavra, trata as pessoas como coisas. Aqui reside o fundo ético das objeções estéticas à indústria cultural. Mesmo o esteticismo de um Greenberg, talvez, encontra-se a um passo de contemplar essa dimensão. De resto, se está em jogo estabelecer juízos num contexto de comunicação, ética e estética terminam – em pontos muito específicos – se confundindo.[124]

124 Resta saber se essa interpenetração não é, justamente, contrária ao espírito da "modernidade" definido por Weber, que vimos no capítulo anterior.

Em outros textos de *Mitologias*, Roland Barthes aplicará o mesmo critério do "pleonasmo de intenções", ou, se quisermos, da prefiguração do efeito, a propósito de objetos culturais bem diversos. No caso de seu comentário à "arte vocal burguesa", a análise incidia sobre o universo da música clássica tradicional: nas páginas seguintes, veremos de que modo Barthes poderá criticar tanto o teatro de vanguarda quanto o fotojornalismo ou o cinema de Hollywood.

Em "Dois Mitos do Jovem Teatro", o autor encontra o *kitsch* (termo que ele não utiliza) no campo que deveria ser seu antípoda:

> Representando *La Locandiera* [comédia de Goldoni], certa jovem companhia faz os móveis descerem do teto, a cada ato. Evidentemente, é o inesperado, e toda gente apregoa a descoberta: infelizmente ela é completamente inútil, visivelmente ditada por uma imaginação desesperada que procura a novidade a todo custo: como hoje em dia já se esgotaram todos os processos artificiais de colocação do cenário, como o modernismo e a vanguarda nos saturaram já das mudanças à vista do espectador, em que um empregado qualquer – suprema audácia – vem dispor três cadeiras e uma poltrona nas barbas dos espectadores, recorre-se ao último espaço livre, o teto. O processo é gratuito, é formalismo puro, mas não importa: aos olhos do público burguês a encenação é sempre uma técnica do achado, e alguns "animadores" gostam de condescender com estas exigências: contentam-se em inventar. Neste ponto ainda, nosso teatro repousa sobre a dura lei da troca; é necessário e suficiente que os "serviços" do encenador sejam visíveis e que cada espectador possa controlar o rendimento de seu bilhete; resultado: uma arte dirigida ao mais urgente, que se manifesta sobretudo como uma série descontínua – logo computável – de êxitos formais. (p. 71)

Aqui poderíamos falar de um "efeito-inovação", de um "efeito-vanguarda", em que uma intenção chocante ou moderna se explicita demasiadamente, para simples consumo de quem já quer encontrar esse efeito pronto, sem pensar. Se isso é verdade, contudo, seria o caso de perguntar o que, nas obras de vanguarda autênticas, não derivava desse mesmo intuito. Em que medida um manifesto intitulado "Bofetada no Gosto do Público", como o que foi escrito por Maiakóvski nos anos do futurismo russo, não é antes uma "procura da novidade a todo custo" do que algo de fato ditado pelas necessidades próprias do material que se quer expressar? A diferença, claro, intui-se pelo tom adotado por Barthes: no caso da companhia de teatro que ele critica, o fato é que a peça faz sucesso junto ao público burguês. Sua busca de aceitação, de reconhecimento ("ah, a vanguarda!") prevalece sobre qualquer espírito de ruptura real. Nesse ponto, a inovação técnica, aparentemente vanguardista, é na verdade acadêmica, ornamental, "formalista" no sentido mais autêntico do termo: não altera nada, não intervém sobre nossa maneira de perceber o mundo ou a obra, mas apenas acrescenta um gesto supérfluo a conteúdos já conhecidos.

Dizer que algo é ornamental, formalista, acadêmico, supérfluo não é todavia a mesma coisa do que criticar algo por ser *kitsch*. Estaria faltando o aspecto da redundância, da insistência numa mesma mensagem, que da pintura de Repin ao roteiro de uma telenovela parece ser típico daquilo que criticamos. No caso da encenação da comédia de Goldoni, não é difícil para Barthes identificar esse aspecto também:

> Fazer descer os móveis do teto é assim apresentado como uma operação desenvolta em harmonia com o clima de experiência viva que tradicionalmente se atribui à *commedia dell'arte*. Naturalmente, o estilo é quase sempre um álibi, destinado a esquivar as motivações profundas da peça: conferir a Goldoni um estilo puramente "italiano" (arlequins, pantomimas, cores vivas, meias-máscaras, piruetas e vivacidade retórica) é desobrigar-se facilmente do conteúdo social ou

> histórico da obra, é desmontar o mecanismo da subversão aguda das relações cívicas, numa palavra só, é mistificar. (p. 76)

Nessa "harmonia" com as imagens tradicionalmente associadas ao teatro italiano do século 18 é que estaria, assim, o "pleonasmo de intenções", o componente "sinalético", previsível, *kitsch*, da suposta inovação.

3. O *KITSCH* JORNALÍSTICO

Um terceiro texto de *Mitologias* merece nossa atenção, por referir-se especificamente à linguagem adotada na imprensa cotidiana. Analisando uma exposição de fotojornalismo ("Fotos-Choque"), Barthes se aproxima ainda mais do modelo crítico greenberguiano:

> A maior parte das fotografias aqui reunidas para chocar o público não produzem o menor efeito sobre nós, porque precisamente o fotógrafo substitui-se-nos larga e excessivamente na formação de seu tema: quase sempre elaborou de forma exagerada o horror que nos propõe, acrescentando ao fato, através de contrastes ou aproximações, a linguagem tradicional do horror: um deles, por exemplo, coloca lado a lado uma multidão de soldados e um campo coberto de cabeças de mortos; um outro apresenta-nos um jovem militar olhando um esqueleto; um outro enfim, foca uma coluna de condenados ou de prisioneiros no momento em que se cruzam com um rebanho de carneiros. Ora, nenhuma destas fotografias, excessivamente hábeis, nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos de nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós.; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para

> nós não têm história, não podemos *inventar* nosso acolhimento a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador. (pp. 67-68)

A idéia da "arte sintética", do alimento "pré-digerido", é típica da terminologia de Greenberg. Estamos, como no *kitsch* da pintura de Repin, no domínio do "milagroso, do reconhecível e do simpático"; a técnica da fotografia, a proeza feliz que há em surpreender uma coluna de prisioneiros no momento em que cruza com um rebanho de carneiros, está em primeiro plano: pela obviedade do sentido, pela sua legibilidade universal, pelo que reitera de um conteúdo moral já conhecido, tudo apela para nossa concordância, e nada (ou quase nada) para nossa inteligência.

Ao fornecer um exemplo de "*kitsch* jornalístico", o texto de Barthes permite-nos fazer um comentário mais específico sobre determinadas regras da profissão. Não há curso ou manual de jornalismo que não insista, por exemplo, na necessidade de suprimir adjetivos de um texto noticioso ou, mais ainda, de uma manchete. Para usar um exemplo conhecido, é considerado "melhor" um título como

INCÊNDIO MATA 34 PESSOAS EM SP

do que

PAVOROSO INCÊNDIO EM S. PAULO

sem falar do impublicável ponto de exclamação:

PAVOROSO INCÊNDIO EM SÃO PAULO!

Poderíamos ver em jogo, aqui, uma simples regra de manual, uma convenção estilística, mutável como qualquer outra. Mas, segundo o raciocínio de Greenberg e Barthes, é fácil notar por que a primeira manchete é preferível às duas seguintes do ponto de vista, digamos, da "estética" jornalística. Com o adjetivo "pavoroso", o que a manchete está fazendo é justamente substituir-se à reação possível do leitor. A primeira manchete seria, na linguagem de

Greenberg, "causa de um efeito possível". Na segunda e na terceira já se incluiu o próprio efeito, a exclamação do leitor que considera pavoroso o acontecimento.

Valeria indagar por que é típico dos jornais populares ou sensacionalistas o uso da exclamação e do adjetivo, contra o "bom gosto", a sobriedade da primeira manchete. Não se trata, por certo, de uma questão de compreensibilidade: o leitor mais inábil entenderia tanto um quanto os outros exemplos. Dificilmente poderíamos dizer, neste caso, que o jornal popular usa da redundância e da prefiguração do efeito apenas porque seu público é aquele camponês recém-alfabetizado de que falava Greenberg, a quem é preciso explicar tudo o que para os cultos já é evidente. Menos do que uma questão de repertório, de treino na leitura, outros fatores estão em jogo neste ponto.

Podemos notar, em primeiro lugar, que a prefiguração do efeito visa, aqui, não a um aumento de inteligibilidade, mas à manutenção da passividade do leitor. Quando escrevemos a primeira manchete, a manchete sóbria, não estamos pensando necessariamente no imperativo de que "é melhor deixar que o leitor tire suas próprias conclusões". Que conclusão o leitor, por mais sofisticado que seja, iria tirar de uma manchete como "Incêndio Mata 34 em SP", exceto a de que se trata de um acontecimento pavoroso? O problema não está na variedade de efeitos possíveis a serem suscitados pela manchete – a notícia não é um quadro de Picasso, para voltar ao exemplo de Greenberg. Mas, quando o próprio jornal popular fala em "pavoroso incêndio!", o que se está seqüestrando é a hipótese de que o leitor reaja com voz própria a tudo o que de pavoroso venha a defrontá-lo. Não se trata de simples "manipulação", pois dificilmente a repetição desse procedimento lingüístico haveria de impedir quem quer que seja de revoltar-se quando estiver revoltado. É que o jornalismo popular presume, de alguma forma, que seu leitor não dispõe do vocabulário da revolta; assume esse vocabulário como um serviço ao leitor, como uma forma de poupá-lo de um esforço – o esforço, por exemplo, de dizer "pavoroso" diante de um incêndio. Não têm outro sentido os refrões de indignação que apresentadores de rádio ou âncoras de noticiário pronunciam habitualmente. A menos que se considere que assumem o papel, não de jornalistas no sentido estrito do termo, mas de intérpretes, de porta-vozes do público, tal como descrevíamos a respeito de Monteiro Lobato.

Um segundo fator está presente também. O jornalista que usa o adjetivo estará forçando, ou forjando, uma "comunidade de interesse" com seu leitor. Jornais sensacionalistas vão se tornando, com freqüência, produtos feitos por jornalistas de elite, com nível universitário, para um público supostamente inculto, a célebre "massa" das teorias (mais das teorias que da realidade, até). O "pavoroso" estabelece uma ponte entre emissor e receptor, funcionando como uma tática de suposta concordância entre as classes; algo como o hábito do professor universitário de discutir futebol com o chapeiro da lanchonete.

Por outro lado, é universalmente característico das elites cultas o hábito de controlar as próprias emoções, o de não relacionar-se de forma direta com os sentimentos – ou mesmo com os afetos mais simples do corpo.[125] Não falar com a boca cheia, não fazer barulho ao sorver a sopa, não demonstrar apetite exagerado são típicos procedimentos pelos quais os ricos afirmam distância diante do mundo da necessidade – onde se debatem mais ruidosamente os membros da classe inferior. Todo "bom gosto" se resume a isso, na culinária ou na arte. A manchete que dispensa emocionalidades vulgares não ignora, assim, que todo incêndio é pavoroso; o imperativo da distinção social, do refinamento, obriga-a entretanto a esfriar o tom.

4. A POESIA, O POÉTICO, A "POETICIDADE"

Retomemos, ainda uma vez, os textos de *Mitologias*, analisando agora a crítica de Barthes a um objeto mais claramente identificado com a cultura de massa, o cinema hollywoodiano. Trata-se de um dos primeiros textos do livro, em que o autor discorre sobre o filme *Júlio César*, de Mankiewicz, com Marlon Brando e James Mason. Ainda aqui, não se trata de um filme notável pela vulgaridade; adaptação bastante fiel do texto de Shakespeare, bem que merece, hoje em dia, ser qualificado como um clássico do cinema. Bem ao seu modo, entretanto, Barthes não faz uma apreciação

125 Ver, a esse respeito, o livro de Norbert Elias, *O Processo Civilizador*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio: Jorge Zahar, 1990.

geral sobre as qualidades da fita, preferindo partir de um detalhe muito preciso.

> No *Júlio César* de Mankiewicz todos os personagens usam franja na testa: umas são frisadas, outras filiformes, outras em forma de topetes, outras ainda oleosas, todas bem penteadas; os calvos não foram admitidos embora abundem na história romana. Os que tinham poucos cabelos nem assim escaparam, e o cabeleireiro, principal artesão do filme, conseguiu sempre descobrir-lhes uma madeixa que puxou também para a testa, testa romana cuja exigüidade desde sempre assinalou uma mistura específica de direito, de virtude e de conquista.
>
> O que se associa a essas franjas obstinadas? Muito simplesmente a ostentação da romanidade. O *signo* opera aqui abertamente. A madeixa na testa torna tudo bem claro, ninguém pode duvidar de que está na Roma antiga. E esta certeza é constante: os atores falam, torturam-se, debatem questões "universais", sem que, graças à bandeirinha suspensa na testa, percam seja o que for de sua verossimilhança histórica: esse caráter de generalidade pode mesmo acentuar-se com toda a segurança, crescer, atravessar o Oceano e os séculos, alcançar a peruca ianque dos figurantes de Hollywood – pouco importa, todos se sentem seguros, instalados na tranqüila certeza de um universo sem duplicidade, onde os romanos são romanos pelo signo mais visível, o cabelo na testa. (p. 21)

Vale reter, desse trecho, a palavra "romanidade", da qual as franjas são signo. É um dos infinitos substantivos terminados em "–idade" que Barthes utiliza ao longo do livro. Determinado general francês, de retorno à pátria depois de algum fracasso nas colônias africanas, pede um filé com fritas. O evento, noticiado com alarde pela imprensa, explica-se: o filé com fritas é símbolo de "francidade".[126]

Poderíamos justamente falar em "efeito-França", ou em "efeito-Roma Antiga" nos dois exemplos. A franja prefigura um efeito determinado, ou melhor, assinala, como legenda ou "bandeirinha", uma mensagem que não seria o caso de reiterar – a informação de que estamos na Roma dos césares. Menos do que uma informação, trata-se de investir no reconhecível, de suprimir qualquer ambigüidade do tipo: "mas como! Este sujeito tem o cabelo repartido ao meio! Havia isso em Roma?". Muito melhor – ao contrário dos quadros clássicos da Renascença ou da escola holandesa, em que as cenas do tempo de Jesus eram retratadas com os personagens usando roupas do século 16 ou 17 – suprimir esse risco, afirmando uma vez e sempre que todo ator daquele filme é "de fato" um romano, como assevera a franja. Aqui, neste "de fato", encontramos um ponto de convergência importante entre o realismo hollywoodiano e a arte acadêmica, a arte "humana" de que falava Ortega y Gasset no capítulo anterior. A ilusão de realidade, de verossimilhança, é aqui obtida pela insistência numa legibilidade, no signo sem espessura, no artifício que faz com que o público se esqueça, justamente, de que está diante de uma obra artificial, de uma construção artística, e pense estar, simplesmente, naturalmente, diante de romanos "reais". Sendo assim, a verossimilhança "realista", o exemplo máximo dessa cultura acadêmica, pequeno-burguesa, ou de massas (os termos aqui não importam muito), todo substantivo terminado em "–idade", ou todo "efeito" (efeito-Roma, efeito-inovação, efeito-França, efeito-tristeza-horrível), será um subtipo, um caso específico, multiplicável ao infinito, do mesmo sistema de obviedade estética, de lixo cultural.

É por essa razão que, comparando um poeta popularesco ao modernista T.S. Eliot, Clement Greenberg poderá dizer, em "Vanguarda e *Kitsch*", que "Eddie Guest e as *Poesias de Amor Indianas* são mais poéticos do que T.S. Eliot e Shakespeare".[127] Sim, pois a poesia *kitsch* terá de oferecer, mais claramente do que poetas como

126 Barthes, cit., p.55.
127 Greenberg, cit., p. 129.

Eliot, o "efeito-poesia", uma "poeticidade" reconhecível (luar, estrelas, amor) por todo mundo. Pensemos, para dar mais um exemplo inequívoco de *kitsch*, na diferença entre os títulos de alguns hipotéticos livros de poesia. Imaginemos a capa de um livro que simplesmente apresentasse o nome de seu autor e, como título,

poemas

Em minúsculas, de preferência. Mais moderno ainda, como fez o poeta e.e. cummings, que adotou as minúsculas em seu próprio nome, seria o título

73 poemas

Na direção oposta, talvez fosse aceitável aos padrões greenberguianos um título anunciando apenas

POEMAS DE AMOR

Passo decidido na direção do *kitsch* seria

POEMAS
DO MAIS SUBLIME AMOR

E certamente *kitsch* seria a adoção de outra família tipográfica

Poemas do Mais Sublime Amor

Caso famoso, e ambíguo, dessa ordem "estratégica" de significação literária é o de Pablo Neruda, que não escaparia de condenações estéticas se seu livro fosse simplesmente chamado de *Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada*. Amor e desespero seriam, justamente, coisas que não caberia anunciar já no título ao leitor; melhor que ele próprio concluísse tratar-se de uma canção "desesperada". Neruda foi hábil ao preceder de um número o título do livro: *21 Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada*. O jogo entre

vanguarda e *kitsch* se faz notar quase que literalmente, ou numericamente, aqui; o que talvez o tornasse exemplo de um caso intermediário entre "alta cultura", "cultura difícil", de um lado, e "cultura de massa", de outro. A esse caso intermediário se convencionou dar o nome de *midcult*, ou *middle brow* – é o que veremos mais adiante. Resta saber se o célebre início do livro de Neruda (*"puedo escribir los versos más tristes esta noche"*) não passaria, pelo anúncio que faz dos próprios efeitos, como um exemplo acabado do *kitsch* para Greenberg. O que não nos impede de, por nossa parte, achar bonito esse verso.

Talvez o caso mais geral de *kitsch*, na verdade, seria aquele em que se busca, não a beleza, mas o "efeito-beleza"; a "belezidade", se podemos dizer assim, é o que constitui o *kitsch* das caixas de bombom, da música melosa etc. E o que encontraríamos na cultura de massa não seria exclusivamente essa "belezidade" (como explicar, então, os filmes de terror, as manchetes sensacionalistas, as formas variadas do grotesco, da revolta, da "afronta aos bons costumes" tão comuns na cultura de massa?), mas sim a prefiguração do efeito, o "sinalético", em seu aspecto mais amplo: qualquer efeito, não somente a beleza, o "como isto é bonito", pode ser prefigurado, sintetizado. No brega, por exemplo – para voltar ao tema –, o "efeito-emoção", o "efeito-sinceridade", tende a sobrepujar o puro "efeito-beleza". Daí, aliás, o vigor e a variedade da cultura de massa. E o rigor, a pureza da cultura de vanguarda, ou da "alta cultura".

Vale como manifesto anti-*kitsch*, nesse sentido, e como mais um passo na explicitação da poética moderna (depois dos exemplos de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade que citamos anteriormente), o seguinte poema de João Cabral de Melo Neto:

ALGUNS TOUREIROS

Eu vi Manolo González
e Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como *Parrita*:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Baéz, *Litri*,
dos confins da Andaluzia,
que cultiva uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordoñez,
que cultiva flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,
o de figura de lenha,
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor

mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.[128]

Note-se o quanto este poema da década de 50 se distancia dos poemas de Manuel Bandeira e de Drummond que comentávamos nos capítulos anteriores. Ainda que todos estejam definindo algum tipo de critério do "certo" e do "errado" em poesia, é o tom de manifesto que vai se apagando à medida que nos afastamos dos anos 20. Se a "Poética" de Manuel Bandeira era um caso de obra que incluía em si mesma seu próprio manifesto, característica que definíamos como tipicamente "modernista", "Procura da Poesia", de Drummond, tinha menos a gesticulação da ruptura, o ato proclamador, do que o caráter de um "código de ética"; ainda que não enunciasse propriamente "novas regras" para a poesia moderna, chegava a formular, se quisermos, uma série de interditos a quem tivesse a pretensão de escrever poemas. João Cabral como que dá mais um passo no ocultamento da preocupação programática, fazendo com que seu poema se ocupe, a maior parte dos versos, de um objeto exterior (o estilo dos toureiros) e só no final revele sua intenção metalingüística.

A esse propósito, adiantemos que seria típico do cinema americano mais recente ("pós-moderno"?), por outro lado, que a intenção metalingüística se esconda atrás de narrativas claramente comerciais; tanto aventuras de puro escape, como *Onze Homens e um Segredo*, quanto realizações mais pretensiosas, como *Matrix*,

128 In *Paisagens com Figuras* [1954-1955]. *Poesias Completas*. 2ª ed. Rio: José Olympio, 1975, pp. 258-59.

estarão sempre recheadas de citações e de acenos aos próprios clichês hollywoodianos, como a afirmar que a vanguarda greenberguiana, da arte que tem a si mesma como objeto, poderia facilmente conciliar-se, aos olhos "da massa", com um produto de linguagem aparentemente realista e *kitsch*.

Estamos longe, sem dúvida, dos tempos em que um crítico como John Gassner podia criticar nestes termos o suposto expressionismo de uma produção hollywoodiana:

> *Farrapo Humano*, que foi considerado melhor filme americano de 1945, mostra um alcoólatra sofrendo de *delirium tremens*. Ocasionalmente o filme evoca essa sua condição mental, quando as garrafas numa mesa de bar aumentam de tamanho diante de seus olhos, mas isso é só de vez em quando. O momento mais significativo desse suposto "expressionismo" é a cena em que o pobre coitado vê um morcego rodopiando na sala e matando um rato que estava encostado na parede, enquanto a vítima da alucinação vai perdendo consciência. Mas que seqüência mais inexpressivamente filmada! Como é morna e prosaica! O morcego é simplesmente um pequeno animal, do tipo que qualquer um pode encontrar voando por aí; mantém-se numa discreta distância do homem que está tendo a alucinação e também da platéia que está vendo o filme; nunca aparece em *close*, nunca domina a visão, nunca entra no campo magnético da psique do alcoólatra. O morcego permanece o tempo todo como um conceito, nunca surge como uma experiência. Apavora o homem a ponto de deixá-lo sem sentidos, não porque sua imagem mental é perturbadora psicológica ou cinematograficamente, mas sim porque, por convenção, um morcego é apavorante.[129]

129 "Expressionism and Realism in Films." *The Penguin Film Review*, n. 3. Londres e Nova York: Penguin, 1947, p. 24.

A oposição entre "conceito" e "experiência", apresentada no final do trecho, reproduz com exatidão as preocupações barthesianas. "Conceito", na própria terminologia do semiólogo francês, seriam aquelas palavras com terminação em *–idade* que a cultura de massa busca, a todo momento, tornar legíveis, em oposição ao que existe de real e intransferível na experiência que tenhamos do mundo.

5. UMA NOTA SOBRE A INDÚSTRIA CULTURAL

Acrescentemos ainda mais um nome ao grupo de teóricos que, criticando a cultura de massa, investem contra o mecanismo da "prefiguração do efeito". Não é diferente do que vimos lendo até aqui o seguinte trecho de Theodor Adorno:

> *Serviço ao cliente.* – Com toda a hipocrisia, a indústria cultural alega guiar-se pelos consumidores e fornecer-lhes aquilo que eles desejam. Mas, ao mesmo tempo que repele com diligência todo pensamento sobre sua própria autonomia e proclama suas vítimas como juízes, sua autocracia disfarçada ultrapassa todos os excessos da arte autônoma. Não se trata tanto para a indústria cultural de adaptar-se às reações dos clientes, mas sim de fingi-las. Ela as inculca neles ao se comportar como se ela própria fosse um cliente. [...] "A música ouve pelo ouvinte", e o filme pratica, na escala dos trustes, o truque repugnante dos adultos, que, quando querem impingir um presente às crianças, caem-lhes em cima com a linguagem que gostariam de ouvir delas, apresentando-lhes a dádiva mais discutível com as expressões de ruidoso encanto que elas querem provocar. A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação de impulsos de imitação recalcados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo espectador e de fazer aparecer como já subsistente o assentimento que ela pretende suscitar. Ela

> consegue fazê-lo tanto melhor quanto mais, em um sistema estabilizado, ela pode contar de fato com tal assentimento, precisando muito mais repeti-lo de maneira ritual do que, a rigor, produzi-lo. O que ela produz não é um estímulo, mas um modelo para maneiras de reagir a estímulos inexistentes. Daí os entusiásticos títulos musicais nos cinemas, a ridícula linguagem infantil, o tom popular que desperta a atenção; até mesmo a grande fotografia da estrela de cinema parece exclamar: "Que linda!". Com esse procedimento, a máquina cultural avança sobre o espectador como o trem filmado de frente no momento de maior tensão. O som adotado nos filmes é, porém, o da bruxa que traz a refeição para a criança que ela pretende enfeitiçar ou devorar, murmurando com ar sinistro: "Sopinha boa, não é gostosa a sopinha? Ela vai te fazer bem, ela vai te fazer bem". [...][130]

Podemos lembrar, a propósito desse comentário, o que eram os *trailers* de filmes B da década de 50, em que exclamações como "*terrific*!" e "*amazing*!" literalmente irrompiam na tela a cada cena selecionada. Se atualmente nenhum *trailer* precisa de legendas desse tipo, vale observar que se trata de um "gênero" em que se admite o uso da narração em *off*, habitualmente condenado pelos roteiristas como anticinematográfico e, podemos acrescentar, por ser *kitsch*.

Mesmo a clássica convenção de terminar um filme com as palavras "*The End*", ainda mais com os personagens se afastando numa longa estrada pelo horizonte, se insere nesse esquema. O "efeito-fim", ou "efeito-desfecho", precisava ser sinalizado; não mais, hoje em dia. É o caso em que uma forma de significação, antes explícita, se torna implícita à medida que o público absorve padrões básicos de linguagem, já pode entendê-la. Um público com mais prática de ver filmes dispensa o "*The End*"; se isto era

130 *Minima Moralia*. Tradução de Luiz E. Bica. São Paulo: Ática, 1992, p. 176.

kitsch, terá havido, provavelmente, uma "melhora de gosto" em Hollywood; ao menos nesse aspecto específico da maneira de concluir uma história. Prosseguindo nesta hipótese: quando falamos de uma "melhora de gosto" originada pela maior familiaridade do público com a linguagem cinematográfica, podemos inferir que um público com mais prática é, na verdade, um público *mais culto*.

Outro ponto, no texto de Adorno, suscita discussão. É quando o autor procura desmentir o argumento, tantas vezes repetido até os dias de hoje, de que a má qualidade, o simplismo, o mau gosto de seus produtos são, na verdade, simples conseqüência do desejo do público. "Não se trata de adaptar-se às reações dos clientes, mas sim de fingi-las", afirma. É duvidoso, contudo, que uma coisa seja antitética à outra. Fingir os efeitos que se procura produzir no espectador é, sem dúvida, uma imposição quando o espectador não está suficientemente "educado" para experimentá-los por sua própria conta. Veja-se, contudo, este outro comentário de Adorno:

> Quando um movimento de uma sinfonia de Beethoven é utilizado como trilha sonora para uma radionovela, é puro charlatanismo fingir que a indústria cultural satisfaz desse modo os desejos espontâneos do público.[131]

A argumentação pode ser contestada. Pois os defensores da indústria cultural, os que afirmam que ela simplesmente atende aos desejos do público, não estão dizendo que o desejo do público é ouvir Beethoven, mas sim o de experimentar determinada sensação – suspense, por exemplo, coisa fácil de encontrar no início da *Quinta Sinfonia*, ou evocações idílicas, que aparecem na *Pastoral*. E que, *para atender a esse desejo*, todos os recursos (Beethoven na trilha sonora, por exemplo) são válidos.

Um esclarecimento terminológico se impõe, antes de darmos por encerrada a exposição das teses condenando a cultura de massa. Para Adorno e seus discípulos, o próprio termo "cultura de

131 *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio: Jorge Zahar, 1985, p.128.

massa" merece crítica, devendo ser utilizado o de "indústria cultural". Contudo, se analisarmos as razões apresentadas pelos teóricos de Frankfurt para essa preferência, veremos que o rótulo não é tão importante assim. Abandonamos a expressão "cultura de massa", diz Adorno,

> a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural se distingue radicalmente [...] A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, dos seus consumidores [...] as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; o acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.[132]

Compare-se esta argumentação ao modo como um teórico estreitamente próximo de Greenberg, Dwight McDonald, caracterizava a cultura de massa na revista *Diogenes* do verão de 1953. Trata-se, diz esse autor, de uma cultura "manufaturada por atacado para o mercado"; McDonald continua:

> Chamam-na, às vezes, de "Cultura Popular", mas a meu ver, "Cultura de Massa" é uma expressão mais exata, visto que a sua marca distintiva é o fato de ser um artigo única e exclusivamente destinado ao consumo de massa, como o chiclete. [...] A arte folclórica veio de baixo. Era uma expressão espontânea, autóctone, do povo, modelada pelo povo, praticamente sem o auxílio da Alta Cultura, para atender às necessidades do povo. A Cultura de Massa é imposta, vem de cima. É fabricada por técnicos contratados por homens de negócios; os seus públicos são consumidores passivos, cuja participação se limita à escolha entre comprar e não comprar. Os senhores do *kitsch*, em suma, exploram as necessidades culturais das massas a fim de obter lucro e/ou manter o domínio de sua classe [..][133]

Exatamente, como acabamos de ver, a perspectiva que levava Adorno a preferir o termo "indústria cultural".

6. UMBERTO ECO: A "ESTRUTURA DO MAU GOSTO"

Examinaremos agora, e nos itens seguintes, o pensamento de um defensor sofisticado da cultura de massa. Trata-se do semiólogo Umberto Eco, cujo *Apocalípticos e Integrados*, livro da década de 60, quer apresentar-se como uma análise equilibrada do fenômeno, tão eqüidistante dos seguidores do pessimismo adorniano (os "apocalípticos") quanto dos entusiastas dos poderes da mídia. Estudaremos em certo detalhe o segundo ensaio da sua coletânea, intitulado "Estrutura do Mau Gosto", em que se estabelece um cerrado diálogo com as teses greenberguianas.

No momento mais enfático de sua crítica às teses que viemos analisando, Umberto Eco indaga claramente:

> Se [...] considerarmos as comunicações de massa como a circulação intensa de uma rede de mensagens que a sociedade contemporânea sente necessidade de emitir para uma série complexa de finalidades, a última das quais é a satisfação do gosto, não se encontrará mais nenhuma relação e nenhuma contradição escandalosa entre a arte e a comunicação radiofônica de notí-

132 "A indústria cultural", in Gabriel Cohn (org.) *Adorno/Sociologia*. Tradução de Amélia Cohn. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986, pp. 92-93. O texto baseia-se em conferências pronunciadas em 1962.

133 "Uma Teoria da Cultura da Massa", in Rosenberg e White (orgs.), *Cultura de Massa*, op. cit., pp. 78-79.

> cias, a persuasão publicitária, a sinalização do trânsito, as entrevistas televisionadas com o primeiro-ministro [...] Que sentido tem estabelecer se é ou não de bom gosto estimular um efeito emotivo, quando se fala num cartaz de rodovia que deve convidar os automobilistas à prudência, ou num cartaz publicitário que deve estimular os compradores a uma dada escolha?[134]

É forçoso notar, antes de qualquer discussão mais aprofundada, que o autor utiliza aqui o conceito de "comunicação de massa" da forma mais ampla possível: a sinalização de trânsito, uma entrevista pela TV, qualquer coisa que seja divulgada largamente pode atender a essa denominação; estaríamos obviamente fora do campo da crítica cultural propriamente dita, e mesmo da discussão sobre cultura de massa, na medida em que só num sentido muito específico, etnológico se quisermos, um sinal de estacionamento proibido ou de limite de velocidade numa estrada pode passar por objeto "cultural". Claro que não há sentido em analisar se a sinalização é de mau gosto ou não. A questão é saber por que Umberto Eco foi buscar tão longe seus exemplos: buscando inicialmente defender a *cultura* de massa, termina defendendo as *comunicações* de massa, coisa que, afinal, não acrescenta nenhum argumento ao debate anterior.

Mas a questão do mau gosto é abordada, ao longo do texto, numa perspectiva polêmica, enfocando especificamente os prós e contras da indústria cultural. Numa primeira abordagem, diz Umberto Eco, o mau gosto poderia ser considerado como uma simples questão de inadequação.

> A gravata verde sobre um terno azul, a observação impertinente feita no ambiente menos adequado (e aqui o mau gosto, no plano do costume, torna-se gafe e falta de tato) ou mesmo a expressão enfática não justificada pela situação: "Via-se o coração de Luís XVI pulsar com violência sob a camisa... Joana ferida [no seu amor-próprio], mas alimentando a chaga como os leopardos feridos pela flecha..." (são duas frases de uma velha tradução italiana de Dumas). (pp. 69-70)

134 Eco, U. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979 [1964], pp. 78-79. As próximas citações dessa edição serão localizadas entre parênteses no corpo do texto.

Contudo, prossegue o autor, podemos notar muitos exemplos de *kitsch* que se caracterizam justamente pela adequação ao contexto. As estátuas do Cemitério de Milão, por exemplo, representam, segundo irretocáveis moldes acadêmicos, a Dor, o Esquecimento, a Tristeza da Família. Nada mais *kitsch*, no sentido greenberguiano: a estátua de uma ninfa chorando acabrunhada ao lado de uma tumba representa, ou prefigura, a tristeza que supostamente deveriam sentir os que visitam aquele lugar. Não seria preciso, em tese, chorar pelo defunto; o próprio túmulo se encarrega disso. *Kitsch*, portanto – ao contrário de cemitérios "modernos", ou "modernistas", em que o máximo de despojamento é de bom-tom: apenas uma lápide sobre o chão, sem estátuas, se encarregará de ser "a causa de um efeito possível", como dizia Greenberg, deixando de constituir uma "escultura do próprio efeito". "Fora de medida", diz Eco,

> será prescrever às pessoas enlutadas, mediante determinada estátua, os modos e a intensidade da dor, ao invés de deixar ao gosto e ao temperamento de cada um a possibilidade de articular seus sentimentos mais autênticos.
>
> E eis que com essa última sugestão nos avizinhamos de uma nova definição do mau gosto, ao que parece a mais acreditada [...]: a definição do mau gosto, em arte, como *pré-fabricação e imposição do efeito*. (p. 70)

Umberto Eco dará outros exemplos desse mau gosto artístico. Cita uma colagem de textos feita por Walter Killy, na qual descrições de uma noite enluarada se misturam a considerações sobre o Natal e devaneios musicais.

> "Brunhilde estava sentada ao piano, e fazia deslizar as mãos sobre o teclado, imersa num doce cismar. [...] Lentamente, a melodia crescia, majestosa, rompia em acordes possantes, voltava sobre si mesma com vozes infantis, súplices, encantadas, indizivelmente doces como coros de anjos, e sussurrava sobre florestas noturnas e despenhadeiros solitários, amplos, de um vermelho ardente, pelas estelas antigas, brincando em torno de cemitérios campestres abandonados. Claros prados se abrem, primaveras brincam com figuras de airosos movimentos e, diante do outono, está sentada uma mulher velha, uma mulher perversa, ao redor da qual tombam, uma a uma, todas as folhas. Quando for inverno, grandes anjos reluzentes, sem roçar a neve, mas altos como os céus, inclinar-se-ão para os pastores atentos e lhes cantarão sobre o fabuloso menino de Belém." (p. 71)

Nesse texto, obviamente *kitsch*, "o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente sujeitá-lo com violência ou assinalar determinado efeito".

Até aqui, estaríamos sendo fiéis à teoria greenberguiana. Porém, Umberto Eco vai aos poucos se distanciando dessa noção.

> Por outro lado, [os próprios críticos do *kitsch*] perguntam-se se a falsa representação do mundo que o *kitsch* oferece é efetivamente e unicamente mentira, ou se não satisfaz a uma ineliminável exigência de ilusão que o homem nutre. Fica em nós a suspeita de que é essencial a presença desse filho espúrio que *produz efeitos* naqueles momentos em que seus consumidores desejam, efetivamente, *gozar efeitos*, em vez de empenharem-se na mais difícil e reservada operação de uma fruição estética complexa e responsável. (pp. 73-74)

Voltamos à argumentação contestada por Adorno: a idéia de que, afinal, o que a cultura de massa faz é atender à demanda de seus consumidores. O debate, nesse aspecto, está longe de ser simples. Entre o que é demanda criada artificialmente e o que é demanda "natural" do ser humano há tantos estágios intermediários que seria difícil traçar com clareza um critério crítico com base nessas postulações. Umberto Eco não cai nessa armadilha, embora prepare outras para o leitor. Vejamos como prossegue o texto.

> [...] bastaria pensarmos na função de que a arte se revestiu em outros contextos históricos para nos apercebermos de que o fato de que uma obra tenda a provocar efeito não implica, absolutamente, a sua exclusão do reino da arte. Dentro da perspectiva cultural grega, a arte tinha, efetivamente, a função de provocar efeitos psicológicos, sendo este o objetivo da música e da tragédia, pelo menos se dermos crédito a Aristóteles. [...] O fato é que, em determinadas sociedades, a arte se integra tão profundamente na vida cotidiana que sua função primeira parece ser a de estimular determinadas reações lúdicas, religiosas, eróticas, e estimulá-las bem. Quando muito se poderá, em segunda instância, avaliar "quão bem"; mas a função primeira continua sendo a estimulação de efeitos. (p. 74)

Ninguém se arriscaria, com efeito, a classificar como *kitsch* uma estátua grega, ou uma catedral gótica, ou uma pintura barroca... muito embora esses exemplos indiscutíveis de grande arte tivessem, em sua época, a "função de provocar efeitos", como diz Umberto Eco. Ver em toda provocação de efeitos um sinal de mau gosto, algo a ser classificado imediatamente como *kitsch*, seria portanto um erro; haveria um certo anacronismo nisso, considera Eco. Ou, mais precisamente, essa opinião revelaria uma noção "a-histórica" do que é arte. O próprio conceito de arte muda com o tempo, e seria errado querer que os escultores gregos, os construtores de catedrais ou os pintores da Contra-Reforma seguissem,

em suas obras, os critérios que nós, modernos, temos a respeito do que é arte, do que é *kitsch* ou não. Nosso horror à "provocação do efeito", nossos anátemas contra o *kitsch*, não seriam inteligíveis para um teatrólogo ateniense, por exemplo, que provavelmente estava interessado em que sua tragédia fosse apreciada pelo significado político, religioso, emocional que tivesse, e não apenas em função de sua "artisticidade", de seu valor puramente estético, de sua... "desumanidade", para lembrar Ortega y Gasset. Assim é que, segundo Eco,

> A estimulação do efeito torna-se *kitsch* num contexto cultural em que a arte é vista, pelo contrário, não como *tecnicidade inerente a uma série de operações diversas* (e é a noção grega e medieval) mas como *forma de conhecimento realizada mediante uma formatividade com fim em si mesma, que permita uma contemplação desinteressada* [esta é a noção moderna, do estético como uma esfera autônoma, tal como foi definida a partir de Kant]. Nesse caso, então, toda operação que tenda, com meios artísticos, a fins heterônimos cai debaixo da rubrica mais genérica de uma *artisticidade* que se realiza de várias formas, mas não se confunde com a arte. Poderá estar empapada de habilidade artística a maneira pela qual torno apetecível uma iguaria, mas a iguaria, efeito de artisticidade, não será arte no sentido mais nobre do termo [...] Mas, nesse ponto, o que nos autoriza a dizer que um objeto em que se manifeste uma artisticidade voltada para fins heterônimos seja, por isso mesmo, *de mau gosto*?
>
> Um vestido que, com sabedoria artesanal, saiba pôr em relevo as graças da mulher que o usa não é um produto de mau gosto (virá a sê-lo caso forçar a atenção de quem olha apenas para certos aspectos mais vistosos da pessoa que a veste: mas nesse caso não põe, absolutamente, em relevo a graça total da mulher, mas desequilibra-lhe a personalidade, reduzindo-a a mero suporte de um aspecto físico particular). Conseqüentemente, se por si só a provocação do efeito não caracteriza o *kitsch*, alguma outra coisa intervirá para constituir o fenômeno. (pp. 74-75)

A partir daí, o autor irá desenvolver uma nova definição para o mau gosto. Iremos examiná-la mais adiante. Cabe examinar primeiramente, contudo, se a crítica de Eco aos greenberguianos se sustenta.

7. KITSCH, TRASH, CULT, NAÏF

Hoje em dia não temos dúvida de que uma estátua grega do período clássico é exemplo de grande obra de arte. Uma informação adicional é de valia para ponderarmos melhor o argumento de Eco. Originalmente, as esculturas gregas eram pintadas; com o tempo é que suas cores esmaeceram, dando lugar ao branco do mármore com que hoje as vemos. Podemos imaginar que a idéia de pintar com cores "realistas", para os meios técnicos de então, a imagem de Palas Atena ou de Zeus deveria servir bem aos fins religiosos, votivos, políticos, ou o que quer que seja, do "público consumidor" da Grécia. Mas, precisamente, uma estátua colorida... não seria *kitsch*? Ou seja, no momento em que, a rigor, aquela estátua visava a "provocar efeitos", ela estava de fato sendo de mau gosto. Aos nossos olhos de hoje, evidentemente. Mas é aos nossos olhos de hoje, também, que a estátua "descolorida" funciona como exemplo de grande obra de arte... Tornou-se obra de arte, e deixou de ser *kitsch*, exatamente porque não provoca mais os efeitos que provavelmente era capaz de provocar no ateniense do século 5 a. C., a saber, a impressão do "reconhecível, do milagroso e do simpático" a que se referia Greenberg.

Claro que o conceito de arte mudou nos últimos 25 séculos. O argumento de Eco visa, entretanto, a tornar legítimo para nós, nos dias de hoje, o objetivo de "provocar efeitos". Provocar efeitos seria legítimo e não necessariamente de mau gosto, diz Eco, pois grandes obras de arte, como as estátuas clássicas, provocavam efeitos. Sim, mas se as consideramos ainda grandes obras de arte, talvez seja justamente porque deixaram de ser tão "provocadoras

de efeito" como o foram de início. O que tivessem de "apelativo", de "milagroso", de vulgarmente ideológico, de enviesado politicamente, de proselitista do ponto de vista religioso – em suma, todas as óbvias *intenções de significado* de que se revestiam –, são coisas que desapareceram com o tempo; perderam, digamos assim, seu prazo de validade... O que restou, e torna clássicas as esculturas, é justamente a "formatividade como fim em si mesma", o que nelas convida a uma "contemplação desinteressada", o que tem de "artístico", acima da mera provocação de efeitos.

Nesse sentido, podemos sugerir uma interpretação do que seja o "clássico" num sentido até coloquial do termo. Se falamos de *Casablanca* como um "clássico" do cinema, cabe lembrar que, na época em que o filme foi feito (1940), predominava o julgamento de que o filme estava longe de constituir-se em obra de arte. Seu diretor, Michael Curtiz, não poderia aspirar (e mesmo atualmente não lhe concedem esse título) ao *status* de um grande artista do cinema. *Casablanca* se tornou mais artístico, isto é, "melhorou" esteticamente ao longo do tempo, à medida que, assim como as estátuas gregas, "se descoloriu", perdeu seu poder chamativo, seu impacto na provocação de efeitos. Com o passar do tempo, o ritmo dos filmes comerciais hollywoodianos se acelerou; as cenas de suspense se tornaram mais aflitivas; os atos de violência, mais explícitos; os bandidos, mais bandidos, e os heróis, mais duros que Bogart. A linguagem do filme talvez fosse direta e crua nos anos 40; hoje, uma gíria que pareça ultrapassada, determinado circunlóquio para evitar um palavrão, ou uma alusão mais velada ao sexo – tudo o que fazia parte do "normal" cinematográfico daqueles tempos – surgem, para o espectador, como uma espécie de pudor estético, uma resistência a "provocar efeitos" com facilidade. O filme antigo se torna mais "exigente" com seu público , envolve o espectador numa aventura "mais ativa" de descoberta do significado, pois uma pátina de incompreensibilidade já começa a sobrepor-se a suas intenções comerciais de nascença. Basta lembrar que *Casablanca* é um filme em branco-e-preto. Só isso, nos dias de hoje, torna o filme mais "artístico", menos "*kitsch*". Pois a tecnologia – para nada dizer de efeitos especiais, trilha sonora etc. – evoluiu no rumo do real, do vulgar, do impactante, do que provoca efeito (e não é outra a função da tecnologia, ou da técnica, artística), deixando para trás, como obras estranhamente austeras e contidas, o que simplesmente só não era mais apelativo porque não dispunha dos meios necessários para tanto. Totalmente *kitsch*, nesse sentido, foi a voga, hoje em desuso, de "colorizar" os filmes em preto-e-branco. Tratava-se justamente de tentar reavivar a capacidade de provocação do efeito dos velhos filmes – que só se tornaram clássicos por tê-la perdido. Felizmente, ninguém pensa em pintar novamente as estátuas gregas com as cores originais.

Se tomarmos ao pé da letra o raciocínio deste último parágrafo, fica entretanto uma questão. Nem todo filme velho, ultrapassado, é um clássico. A velharia cinematográfica (ou artística de modo geral) seria justamente aquela obra que, limitada unicamente à vontade de provocar efeitos, perdeu sentido quando a técnica se aperfeiçoou.

Um filme que se esgotasse em promover sustos como num trem fantasma tenderia a ser puramente superado e esquecido, do mesmo modo que, num parque de diversões, um trem fantasma mais antigo é naturalmente substituído por um trem fantasma de última geração. O que aterrorizava um adulto há 50 anos hoje é brinquedo infantil. O filme de terror dos anos 30 – Bela Lugosi, Boris Karloff – terá graça para o adulto na medida em que seus efeitos não funcionam mais. O que é diferente de um "clássico", em que o esmaecimento dos efeitos pretendidos parece dar destaque a outras (novas) qualidades do filme, que passavam despercebidas quando de sua primeira exibição: certas sutilezas de câmera, certas alusões veladas à política, ao sexo ou a temas tabus, certas simetrias na estrutura interna da obra, ou tudo o mais que os críticos quiserem ver, ou inventar.

Rapidamente, dentro desse contexto, poderíamos então conceituar o *trash*, o *cult*, e o *naïf*. Se, no atual gosto pelo *trash* (os filmes de Ed Wood, de Zé do Caixão etc.), há mais do que um prazer humorístico com a incompetência alheia, o sabor estético que deles resulta está provavelmente no fato de existir um descompasso entre técnica e intenção. A intencionalidade do filme é maior do que os seus meios – e isto o salva da excessiva competência do *kitsch*.

A idéia de um "descompasso entre técnica e intenção" tam-

bém está por trás do *cult* e do *naïf*. No caso do filme *cult* (pensemos aqui nos filmes decididamente voltados ao público cinéfilo, como *Hammet*, de Wim Wenders, ou *Diva*, de Beineix), confia-se em que a intenção do espectador – sua malícia, sua argúcia – saiba preencher o intervalo entre significado e realização. Aqui, o intervalo entre significado e realização não depende de uma falta de técnica, de uma incompetência na provocação do efeito, mas sim de uma negligência quanto a isso; não por acaso, há tantos filmes *cult* cobertos de bruma, jogando com uma visibilidade difícil, com o charme de certa obscuridade. Não se trata da obscuridade da vanguarda, entretanto, e sim de uma cultura de massa "obscurecizada", se vale o neologismo. Donde a difícil delimitação entre o que é *cult* e o que é "clássico". O *cult* talvez seja o produto de uma intencionalidade clássica, o que já se pretende clássico assim que foi produzido; por isso mesmo – dado o curto-circuito que impõe ao processo histórico de "envelhecimento", de "esmaecimento", a que nos referíamos –, o *cult* entraria em voga ao mesmo tempo que a noção de "pós-moderno".[135]

Mas importa reter, aqui, a idéia de um descompasso entre significado e realização. Muitos filmes *cult* o são para o público *gay*, por exemplo, na medida em que, sem aparentar nada, sem nenhuma intenção ou quase, são passíveis de uma interpretação sob a chave específica daquela preferência sexual. No *trash*, ao contrário, a explicitude é total, não há nada a ser "descoberto" pelo espectador, nada depende de um código secreto de leitura... No *trash*, o fato de sua explicitude ser traída pela precariedade técnica determina, ao mesmo tempo que o malogro do efeito pretendido, o particular, e talvez perverso, atrativo estético do gênero.

O *naïf* – pinturinhas falsamente ingênuas, ou talvez sinceramente ingênuas, a um passo da arte popular, do folclore – seria ainda, como o *trash*, um caso de incompetência técnica com relação ao objetivo pretendido. Do ponto de vista dos seus realizadores, o *trash* daria certo se existisse um público suficientemente ingênuo para acreditar no que vê – polvos de borracha, cadáveres-zumbis piscando os olhos etc. No *naïf*, o que é pressuposto, o que há de real (ou de fingido, pouco importa) não é a ingenuidade do espectador, mas sim a ingenuidade do artista. Como no caso do *cult*, o público é treinado, avisado, *connaisseur*; como no caso do *trash*, o realizador está aquém de sua mensagem.

Vamos com isso ramificando excessivamente nosso aparato conceitual... sintoma, quem sabe, de que pelo menos a partir dos anos 80 (quando esses termos começaram a ser empregados com mais freqüência) a pura divisão entre arte erudita e cultura de massa já não dava conta da variedade dos gêneros, dos objetos, dos públicos e das "tribos" a que o jornalista cultural tinha de atender. Para não falar da diferença entre a velha cultura de massa e o *pop*, ou entre a música *kitsch* dos anos 20 e o *rock*.

Registre-se, em todo caso, o quanto conceitos desse gênero abrem caminho para uma reavaliação histórica de uma série de produtos culturais a seu tempo tidos como indignos de atenção crítica. Não só os filmes hoje clássicos de Hollywood, mas também manifestações musicais como o *jazz* – objeto famoso das condenações de Adorno[136] – e representantes típicos do *kitsch* nas artes plásticas, como o tão criticado Norman Rockwell dos tempos de Greenberg, são hoje submetidos a simpáticas revisões por parte de comentaristas do campo erudito – onde a necessidade, aliás, de novas distinções estéticas, de novas modas e de novos refinamentos nem sempre nos permite dizer onde termina a erudição e onde começa o esnobismo.

Observemos, enfim, que a idéia de Umberto Eco de que em torno do *kitsch* haveria o risco de uma concepção "a-histórica" das funções e significados da arte não se sustenta plenamente. "A-histórico", na linha de nossa argumentação, seria julgar que determinada obra possa ser eternamente *kitsch* ou eternamente erudita. A possibilidade de trânsito de um campo a outro, como vimos no caso do cinema hollywoodiano, e mesmo, teoricamente, no caso das estátuas gregas que poderiam "ter sido *kitsch*" quando o que importava era seu poder de provocar efeitos, mostra que não é bem assim. E isto não significa que o conceito, em si, do que seja arte e do que seja *kitsch* deva ser relativizado como quer Umberto Eco.

135 No último capítulo, comentaremos a interpretação de Fredric Jameson a respeito do eclipse da historicidade no pós-modernismo, que fundamenta estes comentários sobre o cult. Cf. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996, introdução e cap. 9.

136 "Sobre o Jazz", in *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1997.

Passamos ao largo, entretanto, de outra incoerência de Eco no trecho que vínhamos analisando. É possível abrir uma outra linha de polêmica com sua argumentação; vale dizer, é possível defender mais diretamente a definição greenberguiana do *kitsch* a partir dos próprios termos com que Umberto Eco busca atacá-la. Para isso, temos de dedicar certa paciência ao reexame dos passos empreendidos pelo autor de *Apocalípticos e Integrados*. Que isso valha como exercício, ao menos, de atenção às minúcias textuais.

Vimos que, para defender a cultura de massa, Eco punha em dúvida as tentativas de classificar todos os seus produtos como inartísticos, de mau gosto ou *kitsch*. Por que considerar de mau gosto, pergunta, um produto "que *produz efeitos* naqueles momentos em que seus consumidores desejam, efetivamente, *gozar efeitos*"? Ele acrescenta: "o fato de que uma obra tenda a provocar um efeito não implica, absolutamente, a sua exclusão do reino da arte".[137] Sem dúvida. O problema, entretanto, é outro, que aos poucos a argumentação de Eco nos fez esquecer.

Não há, qualquer que seja a nossa concepção de arte, nenhum crime em "provocar efeitos". Umberto Eco se torna um defensor da "provocação de efeitos" contra as teses de Greenberg. Seria o caso, contudo, de ver se em algum momento Greenberg chama de *kitsch* a arte que quer "provocar efeitos". Precisamente, se voltarmos ao seu texto "Vanguarda e *Kitsch*", não encontraremos nenhuma condenação ao intuito de *provocar efeitos* enquanto tal. O grande "provocador de efeitos" naquele texto, o artista que é avaliado positivamente por Greenberg – contra o *kitsch*, contra a cultura de massa – é o vanguardista Picasso. É Picasso quem "pinta a causa" de um efeito possível. O representante do *kitsch*, Ilia Repin, não está sendo condenado por "provocar efeitos" – mas sim porque inclui o efeito no próprio quadro:

> Em Repin [...] o efeito "refletido" já está incluído no quadro, pronto para o gozo irrefletido do espectador. Onde Picasso pinta a causa, Repin pinta o efeito. Repin pré-digere a arte para o espectador e poupa-lhe esforço, fornecendo-lhe um atalho para o gozo da arte, que contorna o que é necessariamente difícil na arte autêntica. Repin, ou *kitsch*, é arte sintética [...] Se a vanguarda imita os processos da arte, o *kitsch*, como vimos, imita-lhe os efeitos.[138]

Claramente, portanto, o problema não está em fazer uma arte que provoque efeitos, e sim em fazer uma arte que já os oferece prontos, pré-digeridos, prefigurados; o *kitsch* não é *kitsch* porque provoca efeitos, mas porque imita os efeitos que a arte provoca. Todos os exemplos de *kitsch* que vínhamos dando – o riso enlatado nos seriados cômicos etc. – eram casos específicos de "prefiguração do efeito", e nisto estaria uma característica indisfarçável da cultura de massa e do mau gosto. Visando a livrar a cultura de massa da acusação de ser *kitsch*, Eco defende um ponto que ninguém havia atacado: o fato de que a cultura de massa pode "provocar" efeitos. É que pouco a pouco, em seu texto, a definição de *kitsch* foi sendo deturpada.

No caso das estátuas do cemitério de Milão, estávamos todos de acordo ao considerar condenável "a intenção de prescrever às pessoas enlutadas, mediante determinada estátua, os modos e a intensidade da dor [...]", o que Eco caracteriza como "*prefabricação e imposição do efeito*".[139] Três páginas adiante, comentando o pastiche de Walter Killy, Eco descreve o texto como "uma comunicação artística em que o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente sujeitá-lo com violência ou *assinalar determinado efeito*".[140] Na página seguinte, o *kitsch* já seria um "filho espúrio" da arte, que "*produz efeitos*". Logo em seguida, Eco dirá, em conclusão, que "por si só a *provocação do efeito* não caracteriza o *kitsch*".[141] O deslocamento gradual de sentido, da "*prefabricação*" para a "*provocação*" do efeito, desfaz toda a diferença entre vanguarda e *kitsch*, entre Picasso e cultura de massa... e tira qualquer compreensibilidade à teoria de Greenberg, tornando-se relativamente fácil para Eco, então, supostamente desmenti-la.

137 Eco, cit., p. 74 (grifos do autor).

138 Greenberg, cit., p. 129.
139 Eco, cit., p. 70.
140 Ibid., p. 73 (grifos MC).
141 Ibid., p. 75 (grifos MC).

9. O ESTILEMA DESLOCADO

Se as críticas de Umberto Eco à idéia de *kitsch* como "prefiguração de efeito" se mostram, portanto, enganosas, isto não nos impede de ler com proveito a definição alternativa que o texto "A Estrutura do Mau Gosto" apresenta do fenômeno. Não custa voltar, antes disso, ao primeiro trecho citado de Umberto Eco, e ver se não há nele algo mais do que a simples e "neutra" exposição de um ponto de vista técnico sobre a "comunicações de massa":

> Se [...] considerarmos as comunicações de massa como a circulação intensa de uma rede de mensagens que a sociedade contemporânea sente necessidade de emitir para uma série complexa de finalidades, a última das quais é a satisfação do gosto, não se encontrará mais nenhuma relação e nenhuma contradição escandalosa entre a arte e a comunicação radiofônica de notícias, a persuasão publicitária, a sinalização do trânsito, as entrevistas televisionadas com o primeiro-ministro [...] Que sentido tem estabelecer se é ou não de bom gosto estimular um efeito emotivo, quando se fala num cartaz de rodovia que deve convidar os automobilistas à prudência, ou num cartaz publicitário que deve estimular os compradores a uma dada escolha?[142]

Parece estranho, relendo o trecho, que as comunicações de massa sejam "a circulação intensa de uma rede de mensagens que a sociedade contemporânea sente necessidade de emitir para uma série complexa de finalidades". A neutralidade da definição nos faz passar por cima de alguns aspectos criticáveis. Seria correto falar de "circulação" de mensagens quando o que vemos, no rádio, na TV e no cinema, é bem mais a imposição dessas mensagens sobre o público? Não seria excessivamente neutro falar em "sociedade contemporânea" quando o sujeito desse processo e, na maior parte das vezes, são os grandes conglomerados da comunicação?

142 Ibid., pp. 78-79

Ou, se quisermos entender a frase num outro sentido, seria correto definir apenas como "sociedade contemporânea" o que é capitalismo avançado? Não é estranho, ademais, caracterizar o papel de um cartaz publicitário como "estimular os compradores a uma dada escolha"? Um adorniano sorriria diante da "escolha" entre duas marcas de café solúvel ou entre alguns tipos de leite em pó. Sem contar que a aproximação entre o dia-a-dia publicitário e a certamente meritória atribuição dos cartazes de rodovia, "que deve convidar os automobilistas à prudência", tem um intuito bem mais próximo da mistificação retórica que da teoria estética.

Há lugar para o mau gosto, entretanto, na teoria de Eco. Representaria o que o autor denomina de "estilema deslocado". O fenômeno ocorre quando um ou mais elementos de uma obra complexa "são incrustados, à guisa de referência excitante", numa mensagem simples. Desse modo,

> *kitsch* é a obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com os espólios de outras experiências, e vende-se como arte, sem reservas.[143]

Umberto Eco dá vários exemplos desse procedimento. Os retratos de damas da alta sociedade feitos pelo pintor Boldini, na *belle époque*, eram ao mesmo tempo fonte de prestígio cultural para quem os encomendava, e também "objeto de aprazível consumo".

> Pintor da nobreza e da alta burguesia, no âmbito do sistema em que vive, poderia ser Boldini o normal vendedor de um produto de grande procura. A bela mulher que lhe pede um retrato, antes de mais nada, não quer uma obra de arte: quer uma obra em que se afiance o conceito de que ela é uma bela mulher.
>
> Para tal fim, Boldini constrói seus retratos segundo as melhores regras da provocação do efeito [...] Os lábios dessas mulheres são carnudos

143 Ibid, p. 110.

> e úmidos, as carnes evocam sensações táteis; os olhares são doces, provocantes, maliciosos ou sonhadores, mas sempre diretos, pungentes, apontados para o espectador.
>
> Essas mulheres não evocam a idéia abstrata da beleza nem tomam a beleza feminina como pretexto para divagações plásticas ou coloristicas; representam *aquela* mulher, e a tal ponto que o espectador é levado a desejá-las. [...]
>
> Tão logo, porém, [esse artista] é levado a pintar as roupas, quando do corpete desce para a barra da saia, e do vestido se transfere para o fundo, eis que Boldini abandona a técnica "gastronômica": os contornos renunciam à precisão, os materiais descamam-se em pinceladas luminosas, as coisas viram grumos de cor, os objetos fundem-se em explosões de luz... A parte inferior dos quadros evoca uma cultura impressionista, e Boldini, é claro, agora "faz vanguarda", cita o repertório da cultura contemporânea. No plano superior, fizera gastronomia, agora, faz arte; esses bustos e semblantes *de desejar* emergem da corola da flor pictórica que, ao contrário, é só *de olhar*.[144]

É assim que as mulheres de Boldini se tornam verdadeiras "sereias estilemáticas", segundo Umberto Eco, e seus quadros, "uma mentira estrutural". São *kitsch* porque pretendem jogar, por assim dizer, dois jogos ao mesmo tempo – utilizando os espólios da grande arte com fins de prestígio cultural, e satisfazendo necessidades que um produto mais honesto da cultura de massa, este sim, sabe atender sem pretensão. Poderíamos até mesmo conciliar essa nova definição do *kitsch* proposta por Umberto Eco com o esquema de Barthes, se pensarmos que o condenado por Eco é a tentativa, no caso, de fazer "efeito-arte", "efeito-vanguarda". Mas o intuito de Eco é mais criticar a coexistência de "dois efeitos" do que defender a independência de um produto estético em face dos

144 Ibid., p. 111.

efeitos que provoca. No mesmo espírito, Umberto Eco condena a música de concerto escrita por um perito na música popular e jazzística, George Gershwin. As canções desse autor, feitas apenas para entreter e para dançar, são aceitáveis, servem a fins de evasão. Se a *Rapsódia em Blue* é *kitsch* ao ser executada "numa sala de concertos por um regente de casaca", porque estimula reações desproporcionais às suas possibilidades,

> [...] não serão *kitsch* as canções de dança do mesmo autor, fáceis de memorizar e agradabilíssimas: porque Gershwin jamais pensou que "Lady Be Good" pudesse constituir um monumento para as discotecas municipais, mas vendeu-o lealmente como máquina de fazer dançar, estímulo para a evasão; e como tal, funciona sem reservas. Poderemos, em seguida, deslocar o discurso, e perguntar-nos a nós mesmos se uma evasão idêntica à proporcionada por músicas de dança de tal gênero condiz com uma vida equilibrada [...] Com isso entramos, porém, num outro campo de problemas: aceita uma solução em que se torne funcional uma música suscetível de despertar um particular tipo de excitação fisiológica e afetiva, a cançoneta gershwiniana desempenha com gosto e medida a sua tarefa.[145]

Algumas questões se colocam a respeito desse comentário. A impressão de que a defesa da cultura de massa por Umberto Eco é mais simpática e democrática – na medida em que tolera muita coisa que os "elitistas" condenam – pode ser posta em dúvida. Afinal, o que se vende tranqüilamente como arte secundária é aceitável pela falta de pretensões: trata-se de uma arte, por assim dizer, que "conhece o seu lugar". Acrescente-se que, com o passar do tempo, foi sendo reconhecida a extrema sofisticação daquilo que Eco ainda considerava, pejorativamente, como meras "canções de dança".

145 Ibid., p. 126.

Mais importante do que discutir se determinada postura crítica é "democrática" ou não, contudo, é notar o quanto, nessa aceitação dos produtos "honestos" da cultura de massa, está embutida uma aceitação das condições sociais que a originam. Excelente que exista uma arte de "evasão", como diz Eco. Mas evasão por quê? E em face do quê?

"Entramos com isto em outro campo de problemas", afirma o autor. De fato: incidindo exclusivamente em termos de bom gosto ou de mau gosto, o teor da análise será, sem dúvida, mais estético ou esteticista do que político. Todos temos a tendência de criticar a cultura de massa seja pela má qualidade de seus produtos, seja pela falta de educação de seu público (daí, aliás, a queixa quanto ao elitismo e à arrogância dos que se dedicam a esse tema). Mas deveríamos indagar se as críticas de um Theodor Adorno à música de má qualidade não revelam um inconformismo bem mais profundo. Que sociedade é essa, que cotidiano é esse, podemos perguntar, em que a necessidade de "evasão", de distração, de alívio neurológico é intensa a ponto de satisfazer-se com tão pouco? De que tipo de violências e insultos não estará sendo vítima em seu cotidiano, em sua rotina de trabalho ou desemprego, o indivíduo que se diverte enormemente com as violências e grosserias de um programa cômico ou de um *show* de calouros na TV?

"A quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada", diz Adorno em sua *Dialética do Esclarecimento*, e continua, associando os desenhos animados da indústria cultural à barbárie nazista:

> Sob a gritaria do público, o protagonista é jogado para cá e para lá como um farrapo [...] Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem.[146]

Seria também ilusório, diz Adorno, o argumento de que a indústria cultural cumpre um papel, digamos, "honesto", ao satisfazer

146 *Dialética do Esclarecimento*, cit., p. 131.

necessidades do público:

> A promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio [...] A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo. Não há nenhuma situação erótica que não junte à alusão e à excitação a indicação precisa de que jamais se deve chegar a esse ponto [...] As obras de arte são ascéticas e sem pudor, a indústria cultural é pornográfica e puritana.[147]

Novamente podemos aqui perguntar se, num hipotético debate entre Eco e Adorno, o desentendimento não se dá em torno de que *tipo de necessidade* se pensa que a indústria cultural está atendendo junto ao público. Se a imagem de uma bela atriz de suéter impõe ao espectador uma excitação que não será satisfeita, trata-se bem do "suplício de Tântalo", a que se refere Adorno. A necessidade sexual não é atendida com a cena provocante. Mas se se trata de uma outra necessidade – a de simbolizar o desejo, a de figurar a carência, como nos desenhos medievais que projetavam um utópico país de Cocanha, onde de cada galho de árvores pendia um frango assado –, nesse caso, a ceninha "picante" com a atriz de suéter não será mais uma pura escola de frustração e masoquismo, mas expressão, não menos aflitiva, aliás, das carências impostas violentamente pela sociedade a seus membros.

O ponto é importante, pois é inegável que, dos anos 50 até hoje, a indústria cultural mais ajudou a liberar os costumes sexuais do que a reprimi-los. A esse respeito, valeria perguntar se o "*pop*", depois dos anos 60, não é exatamente a cultura de massa destituída de seus aspectos repressivos.

147 Ibid.

Mas nem por isso os procedimentos da indústria cultural hoje em dia, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico, deixam de ser condenáveis por motivos "adornianos". O que se passa é menos um suplício de Tântalo do que uma intoxicação... Certamente, outras carências (de justiça social, por exemplo) são simbolizadas nos mais brutais e apelativos filmes de Hollywood – com resultados, escusado dizer, lamentáveis do ponto de vista político. A história do pai de família ordeiro que pega uma arma e se defende contra um sistema corrupto não estaria, por exemplo, ensinando o espectador a conformar-se e a frustrar-se diante da corrupção; atende, na fantasia, a uma necessidade; pior que isso, prepara ou inspira o eleitor a acreditar que tal fantasia possa realizar-se nas mãos de um suposto vingador tão corrupto quanto seus supostos adversários. Estaríamos sendo levados, aqui, à análise de obras específicas da indústria cultural, numa chave que vai além dos critérios greenberguianos; numa chave mais "conteudística", se quisermos.

E assim a questão do "mau gosto" parece subitamente acadêmica, mesmo na solução proposta por Eco. Voltemos a ela, entretanto, para finalizar a discussão.

Umberto Eco distingue o "estilema deslocado", que, como vimos, é sinônimo do *kitsch*, do que é pura citação, referência intencional de um autor a características isoladas de uma obra de arte anterior. De um lado,

> é *kitsch* a figura alada sobre o radiador do Rolls Royce, elemento helenizante inserido com fins de ostensivo prestígio sobre um objeto que, ao contrário, deveria obedecer a mais honestos critérios aerodinâmicos e utilitários [...] é *kitsch* o rádio transistor de antena desmesuradamente longa, completamente inútil para fins de recepção, mas indispensável a título de prestígio, por evocar os receptores portáteis em uso entre as tropas norte-americanas e eternizados em inúmeras películas de propaganda bélica.[148]

148 Eco, cit., p. 115.

E também é *kitsch*, poderíamos lembrar, o clássico pingüim de geladeira nesse sentido, pois representa um ornamento em cima de um eletrodoméstico utilitário, de linhas puras e aerodinâmicas; como se imaginássemos uma porta de elevador que tivesse ornamentos em estilo barroco, ou – mas isto, de tão comum, já passa despercebido – um edifício residencial de classe média, com 35 andares, chamado "Palais de Vincennes", ostentando colunas neoclássicas ou falsas mansardas no estilo francês. Citação, aqui, é um termo que não viria ao caso. Por outro lado, Eco não reprova que no complexo arquitetônico da estação ferroviária de Roma tenha sido colocado um fragmento de muralha antiga.

> Não se tenta, aqui, contrabandear para o público um fragmento de "arte", a fim de dar-lhe a impressão de que todo o contexto seja arte, quando é puro suporte artesanal do estilema "citado" [...] [No *kitsch*, ao contrário, verifica-se] *a incapacidade de fundir a citação no contexto novo*: e manifestar um desequilíbrio no qual a referência culta emerge provocatoriamente, mas não é intencionada como citação, e sim contrabandeada como invenção original, e todavia sobrepõe-se ao contexto, fraco demais para suportá-la, disforme demais para aceitá-la e integrá-la.[149]

Talvez não haja muito como discordar das condenações de Umberto Eco a certos expedientes ridículos na arquitetura ou no desenho industrial, tais como os citados acima. Entretanto, é fácil observar que, entre citação intencional e *kitsch* a linha divisória pode ser bem tênue. O *kitsch* será perceptível quando o contexto é "fraco demais" para suportar a citação, "disforme demais" para integrá-la. Apesar de todas as suas intenções de rigor teórico, a conceituação do que é e do que não é *kitsch* termina dependendo, na conclusão do texto de Eco, de critérios não muito objetivos; só os "especialistas", os "árbitros da elegância", afinal, saberiam distinguir quando e como o contexto é "fraco" ou "disforme" demais diante da citação.

149 Ibid., p. 110.

O decisivo, no caso, seria de que modo um certo produto industrial ou obra artística dispõe de elementos para indicar que é intencional a citação que está fazendo. Para voltar ao exemplo do pingüim na geladeira: hoje em dia, esse ornamento deixou de ser *kitsch*, pois é utilizado ironicamente; um produtor cultural ou jornalista de prestígio haverá de achar engraçado, haverá de entendê-lo como uma "citação" a Umberto Eco ou a qualquer teoria corrente do *kitsch*. Um pinguim na geladeira na casa de Fulano ou Beltrana só pode ser entendido como citação intencional. No ecletismo pós-moderno, o frontão de estilo inglês no alto do enorme edifício da AT & T em Nova York tem tudo para ser um estilema deslocado. Mas não será *kitsch*, porque seus autores, arquitetos de prestígio, sabem que seriam acusados de *kitsch*.

O mau gosto, portanto, depende de uma certa inocência; antídoto para o *kitsch*, a ironia é um dos diversos indicadores de intencionalidade com que conta a arte. O que aparentemente é defeito – de gosto, de estrutura, de conveniência, de convenção – é na realidade intencional; saber indicar isso é um problema cada vez mais complexo no quadro contemporâneo. As regras e convenções da arte tradicional justamente evitavam essa questão. A rima, por exemplo, mais do que expediente para ajudar a memorização ou para embelezar o final dos versos, servia sem dúvida como indicador de intencionalidade poética. O risco da poesia moderna, abolindo a rima, mas mantendo a separação entre um verso e outro, estava em mostrar-se intencionalmente como linguagem diferente da prosa, distanciando-se entretanto de tudo o que automaticamente a identificasse como "poesia".

De modo interessante, o que há de mais condenável do ponto de vista estético para Umberto Eco termina sendo esse desajuste entre detalhe e todo, entre citação carregada e contexto fraco. Para Theodor Adorno, e aqui fechamos nosso tema, uma mesma lógica domina, do ponto de vista político e estético, os produtos da cultura de massa: é o fato de que o conjunto, o todo, esmaga cada parte da obra, impedindo uma relação de autonomia e equilíbrio entre os diversos elementos. Desse ponto de vista, podemos entender tanto o fato de que o público "necessita", dado seu esgotamento físico e psíquico, de uma obra "fácil" quanto a circunstância de que a obra da cultura de massa o habitua a novas pressões e violências:

> O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que o exige o pensamento – mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é rigorosamente evitada.[150]

Nessa submissão do detalhe à mensagem do todo, numa relação que não é dialética, que não tem "mediações", mas é impositiva, ocorre um fenômeno de espelhamento: é a própria relação de subordinação do público diante da obra que se repete na relação entre os detalhes e o conjunto. Lembremos, para encerrar, que essa subordinação do detalhe ao todo é, em outro vocabulário, precisamente aquela "prefiguração do efeito" que analisávamos no início do capítulo.

150 *Dialética do Esclarecimento*, cit., pp. 128-129.

5
NACIONALISTAS E COSMOPOLITAS

1. FERREIRA GULLAR: *VANGUARDA E SUBDESENVOLVIMENTO*

Referindo-se aos concursos e sorteios realizados pelos programas de TV, muitos dos quais trazem como prêmios viagens de turismo ou cruzeiros "com tudo pago", Theodor Adorno ironizava: "à decepção da esperança de ganhar a viagem de volta ao mundo corresponde a exatidão com que se descrevem as regiões que se atravessariam durante a viagem. O que se oferece não é a Itália, mas a prova visível de sua existência".[151] Não uma imagem da Itália, talvez, mas da "italianidade", acrescentaria Roland Barthes; não a Itália, mas o seu "conceito" – o que há de turístico nela, o que tem de "tipicamente" italiano. Passando da Itália para a Espanha (mais precisamente, a região basca), o sentido do exemplo não muda:

> [lá] posso constatar, sem dúvida nenhuma, uma unidade arquitetural nas casas, um estilo comum, que me obriga a reconhecer a casa basca como um produto étnico determinado. No entanto, não me sinto afetado pessoalmente, nem, por assim dizer, atacado por esse estilo unitário: constato, claramente, que já existia antes de mim, sem mim; é um produto complexo, cujas determinações se situam ao nível de uma vasta história: ele não se dirige a mim, não me provoca, forçando-me a nomeá-lo, salvo se tencionar inseri-lo num amplo quadro do *habitat* rural. Mas, se eu estiver na região parisiense e vir no fim da rua Gambetta ou da rua Jean Jaurès um lindo chalé branco com telhas vermelhas, madeiras escuras, águas do telhado assimétricas e a fachada coberta de estacaria, tenho a sensação de estar recebendo um convite imperioso, pessoal, para nomear esse objeto, defini-lo como chalé basco: e mais, para ver nele a própria essência da *basquidade*. [...] E este apelo, para se tornar mais imperativo, consentiu todos os empobrecimentos: tudo o que justificava a casa basca na ordem da cronologia: a granja, a escada exterior, o pombal etc., tudo isso desapareceu; permaneceu apenas um sinal breve, indiscutível.[152]

151 *Dialética do Esclarecimento*, cit., pp. 138-139.

Estamos certamente no mundo do efeito prefigurado e do estilema deslocado, objeto de análise no capítulo anterior; também estamos no mundo do *kitsch* turístico, que percorre como uma grave ameaça estética toda a discussão que abordaremos a seguir.

Se a polêmica em torno da cultura de massa começa e se desenvolve a partir do final dos anos 30, para ter seu auge no começo da década de 60, a questão do nacionalismo estético se tornará especialmente aguda nos anos 60 e 70. Por certo, encontra raízes em discussões bem mais antigas, que remontam ao romantismo e ao realismo do século 19. Seria objeto de outra pesquisa dar conta de todo esse histórico; faremos menções a textos do século 19 neste capítulo, mas cabe prosseguir na estrutura *grosso modo* cronológica que vínhamos seguindo desde o começo do livro, e tomar o fio das discussões a partir daqueles anos em que a arte "avançada", e com ela o jornalismo, se identificava aos movimentos de emancipação nacional, e em torno desse ideário constituía um novo conjunto de critérios críticos.

Podemos evitar, ainda que fossem saborosas, as manifestações mais extremas do nacionalismo estético, tão veementes durante os festivais de música popular brasileira da década de 60, por exemplo, quando o simples uso de guitarras elétricas era capaz de atrair acusações de impatriotismo. Fundamentado na mesma escala de valores, mas com argumentos técnicos e sociológicos res-

152 *Mitologias*, cit., pp. 145-146.

peitáveis – que tampouco iremos analisar –, um crítico musical como José Ramos Tinhorão ainda hoje dedica à Bossa Nova as mais severas condenações.[153]

Tomaremos como ponto de partida um texto mais nuançado, do poeta Ferreira Gullar. Escrito em 1969, *Vanguarda e Subdesenvolvimento* guarda muito dos engajamentos do período, mas ultrapassa largamente a simples militância nacionalista. O autor constata, de resto, a

> superação não apenas do ufanismo mas também da objetividade tipo kodak que, se por vezes apreende o lirismo das paisagens e das cenas, não lhes percebe a contraditória e dramática complexidade [...] Trata-se de um processo de superação do próprio nacionalismo, que nasceu sob a dominação portuguesa para se concentrar no patriotismo e no ufanismo. Mais tarde, com o Modernismo, manifesta-se uma nova forma de nacionalismo, uma espécie de descoberta e aceitação do país "tal como é". O próprio Oswald de Andrade renegaria depois essa visão do Brasil, em favor de outra, mais problemática, vinda à tona com a crise de 29 e a revolução de 30.[154]

A objetividade "tipo kodak", bem sabemos, é característica do Oswald de Andrade da "poesia pau-brasil", em que o desafio de ver o país "com olhos limpos" levava a extremos de imediatez e telegrafia:

> *longo da linha*
>
> Coqueiros
> Aos dois
> Aos três

153 *História Social da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: 34, 1998, pp. 308 ss.
154 F. Gullar, *Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios Sobre Arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 [1968], p. 81.

> Aos grupos
> Altos
> Baixos[155]

Eis um poema que caberia bem como exemplo para as críticas de Lukács à vanguarda européia (lembremos, aliás, que *Kodak* é o título de um livro de poemas de Blaise Cendrars, publicado em 1924). A "mera" reprodução fenomênica da realidade, o mostrar as coisas tal como acontecem e passam, sem dimensioná-las historicamente, é sem dúvida o que mais ressalta desse texto. O que não impede Ferreira Gullar de nos chamar a atenção para o fato de que, ainda assim, poemas desse tipo notam (e nos ensinam a perceber) "o lirismo das paisagens e das cenas".

À medida que se aprofunda o conhecimento da realidade nacional, contudo, essa descoberta vai sendo superada; do mesmo modo, também não se justifica, diz Gullar, o deslumbramento diante das últimas novidades internacionais. Convém sublinhar que, neste último aspecto, o autor não demonstra nenhuma xenofobia.

> [...] não se deve supor que a hegemonia cultural e artística de países desenvolvidos seja apenas decorrência de seu poder econômico e político, devendo por isso ser combatida como uma forma de imperialismo. Tomemos um exemplo: o cinema, o teatro ou o romance norte-americanos exprimem a realidade social (material, política, moral, cultural) dos EUA com uma riqueza de contradições e uma complexidade que decorrem da própria complexidade da vida norte-americana. Além disso, a posição desse país no plano internacional, seu peso nas decisões mundiais (econômicas e políticas) comunicam às expressões de seus artistas um caráter específico que é, ao mesmo tempo, mais "internacional" do que, por

155 O. de Andrade, *Poesias Reunidas*. 3ª ed. Rio: Civilização Brasileira/ MEC, 1972, p. 75.

> exemplo, as nossas expressões. Esse caráter internacional não decorre, portanto, da vontade de ninguém nem da adoção, por parte daqueles artistas, de formas vanguardistas "internacionais" impostas, mas é conseqüência de uma situação concreta. Portanto, não se trata, aqui, de afirmar a superioridade da arte nacional dos povos subdesenvolvidos mas de compreender que, quaisquer que sejam as suas limitações, a melhor arte de um país subdesenvolvido é aquela que parte de sua realidade específica, de sua particularidade, e busca através dela exprimir a universalidade, isto é: a universalidade presente nesta particularidade, e que só está presente nela, e que nenhuma outra arte poderá exprimir – e, por isso, é uma contribuição à experiência de todos os homens.[156]

Para cair um pouco no clichê, a "universalidade" aqui defendida por Ferreira Gullar tem valor estético porque se trata de uma universalidade concreta, e não "abstrata". É uma universalidade que não decorre do empobrecimento das referências ao mundo real, mas sim de seu aprofundamento. Já as manifestações das vanguardas estéticas após a Segunda Guerra Mundial seriam, para Gullar, claro exemplo desse universalismo abstrato, empobrecido.

> [...] a concepção da arte como expressão da particularidade repele tanto o subjetivismo individualista quanto o formalismo acadêmico ou vanguardista. [...] O subjetivismo se apóia na suposição da igualdade psicológica básica de todos os homens e com isso elimina o fato de que, apesar dessa igualdade, cada homem vive uma vida particular, mesmo dentro de uma mesma cidade ou de um mesmo país [...] Por sua vez, o formalismo opera abstração semelhante pela eliminação dos conteúdos (que são particulares) e pela conseqüente redução da obra ao jogo dos elementos estilísticos, lingüísticos: desaparece, assim, aquilo que é pessoal, regional, nacional, universal, em função de uma pseudo-universalidade. Assim é que, por exemplo, o automatismo psíquico dos surrealistas, praticado em Paris ou no Congo, exprimirá sempre – se a "experiência estética" se realiza – uma mesma mecânica subjetiva, comum a todos os homens, mas que por isso mesmo não define a nenhum deles nem nada acrescenta de novo ao conhecimento. O concretismo poético, aparentemente contrário ao irracionalismo surrealista, por querer que o poema não seja "um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas", igualmente impede que o poeta exprima a experiência concreta particular, que é o específico da poesia. A pintura concreta e o tachismo – a objetividade antidialética e o irracionalismo – proliferaram por todo o mundo, fazendo com que, nas grandes exposições internacionais, não mais se distinguisse um artista do outro e muito menos um artista japonês de um espanhol ou francês. [...] Tais obras – hoje ninguém temerá afirmá-lo –, produzidas em massa durante anos e anos, nada significam, pois, à exceção dos iniciadores do movimento (Wols, Pollock), que guardaram sua individualidade, não acrescentaram coisa alguma ao conhecimento que temos da realidade.[157]

Sem dúvida. Mas é de se perguntar se obras alheias aos modismos da vanguarda internacional também não correm o mesmo risco de "nada significar", quando feitas por artistas secundários. Paisagens tipicamente brasileiras, feitas por pintores de grande

156 Gullar, cit., pp. 82-83.

157 Ibid., pp. 84-85. No trecho entre aspas, Ferreira Gullar cita o "Plano-Piloto Para a Poesia Concreta", publicado na revista *Invenção* nº 1, 1º trimestre de 1962.

qualidade, certamente não serão confundidas com o que um argentino ou um japonês vier a fazer. Mas a terceira geração de imitadores de Pancetti ou Rebolo (para não falar do próprio Rebolo imitando a si mesmo), sem ser nada "internacional", tampouco estaria acrescentando alguma coisa "ao conhecimento que temos da realidade". Mais uma vez, defrontamo-nos com o problema segundo o qual, no fim, a "qualidade artística" de determinada obra é o que decide, em última instância, sua aprovação pelo crítico. De alguma forma, é como se todos os critérios (formalismo/nacionalismo/concreto/abstrato) fossem quase meros pretextos para justificar-se uma escolha que a própria obra, por sua qualidade, está a impor. Guardemo-nos, entretanto, de posição tão extremada e sem critérios... No próximo item, veremos de que modo a apreciação de obras específicas pode se tornar interessante a partir das idéias de Ferreira Gullar.

2. DE TEBAS AO CAPIBARIBE

Vanguarda e Subdesenvolvimento ganha especial interesse a partir do momento em que, partindo das considerações teóricas que resumimos no item anterior, Ferreira Gullar se dedica a analisar um caso concreto. É como um exercício muito proveitoso de crítica, e não só como exemplo de posição "nacionalista" no debate deste capítulo, que poderemos ler a comparação feita pelo autor entre dois poemas de João Cabral de Melo Neto.

O primeiro poema é a *Fábula de Anfíon*, escrito entre 1945 e 1947. Apesar de elogiá-lo bastante, Ferreira Gullar considera-o um exemplo daquele "universalismo abstrato" típico das vanguardas, sempre mais preocupadas com as questões do "fazer poético", da "linguagem", da "pureza formal", do que com realidades concretas.

Segundo a lenda grega, Anfíon constrói a cidade de Tebas em pleno deserto; ao som de sua flauta, as pedras do deserto magicamente se organizam em arquitetura. No início do poema, João Cabral situa Anfíon em meio à esterilidade do deserto, fazendo o elogio de tudo o que ali se encontra de lúcido, ensolarado e seco:

> Ali, nada sobrou da noite
> como ervas

> entre pedras.
> [...]
> Ali, não há como pôr vossa tristeza
> como a um livro
> na estante.
> [...]
> O sol do deserto
> não choca os velhos
> ovos do mistério.[158]

Contudo, dentro desse ambiente purificado, ainda assim o imprevisto pode aparecer. O acaso "súbito se condensou", diz o poeta, e faz soar a flauta de Anfíon. Tebas se constrói, para decepção do personagem:

> Entre Tebas, entre
> a injusta sintaxe
> que fundou, Anfíon,
>
> entre Tebas, entre
> mãos frutíferas, entre
> a copada folhagem
>
> de gestos, no verão
> que, único, lhe resta
> e cujas rodas
>
> quisera fixar
> nas, ainda impossíveis,
> secas planícies
>
> da alma, Anfíon,
> ante Tebas, como
> a um tecido que
>
> buscasse adivinhar

158 J. C. de Melo Neto, *Poesias Completas*, cit., p. 321.

pelo avesso, procura
o deserto, Anfíon.

*

"Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?"[159]

Ferreira Gullar nota o quanto esse poema deve à problemática "vanguardista" de Mallarmé, às voltas com a presença do acaso na criação poética, e com o desejo de uma ordem, de um rigor na linguagem, que pudesse aboli-lo.

Acompanhemos em detalhe a argumentação do autor, passando ao segundo poema de João Cabral a ser analisado. Trata-se de *O Cão Sem Plumas*, obra escrita nos anos de 1949-1950, e que marca, segundo Ferreira Gullar,

159 Ibid., pp. 325-326.

a ruptura de João Cabral da Melo Neto com a poesia metafísica ou formalista. Já a indicação – "Paisagem do Capibaribe" – que abre o poema nos leva diretamente à realidade comum. [...] Não estamos, no entanto, diante de um poema descritivo, mas de uma complexa construção poética em que se concretizam as várias e contraditórias perspectivas que o poeta tem de seu tema. A imagem real imediata do rio sugere ao poeta a imagem do cão que atravessa a cidade: um rio urbano, vagabundo, sujo. É uma primeira imagem "geral", que o poema fraciona e rearticula "arbitrariamente" mas tornando o rio cada vez mais concreto, como um bicho:

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ou o outro rio
de escuro pano sujo
dos olhos de um cão

Do cão, metáfora do rio, o poeta passa ao rio, metáfora do cão, num jogo de substantivação e adjetivação de imagens que percorre todo o poema, como a sua medula. Mas esse rio, que é um cão, é também um rio, um rio que

Nada sabia da chuva azul
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo d'água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Um rio que só sabe dos caranguejos, de lodo e ferrugem, da lama e que se abre em flores negras, "numa flora suja/ e mais mendiga/ como são os

mendigos negros". Esse rio tinha também, por momentos, algo da estagnação de um louco, da estagnação do hospital, da penitenciária, dos asilos, da vida suja e abafada (roupa suja e abafada), por onde se veio arrastando. Algo da estagnação dos palácios cariados das "grandes famílias espirituais" da cidade que, de costas para ele, "chocam os ovos gordos de sua prosa". Esse rio talvez não tenha saltado alegre em nenhuma parte de seu curso, jamais foi canção ou fonte.

> Por que então seus olhos
> vinham pintados de azul
> nos mapas?

Esta não é apenas uma pergunta retórica, uma imagem pitoresca. Nela se coloca precisamente a questão do particular e do universal. O poeta descobre a particularidade de seu Capibaribe que não corresponde à representação cartográfica que se tem dele. No mapa, todos os rios são azuis, mas na realidade o Capibaribe é um rio escuro, triste. Ele tem a fisionomia própria e a "espessura" que só se apreende vendo-o, conhecendo-o, convivendo com ele; o Capibaribe e todos os outros rios, pois, como se sabe, o universal só existe em cada particular e o particular só imperfeitamente se insere no universal.[160]

Poderíamos acrescentar que essa representação "cartográfica" do rio, em que invariavelmente se utiliza a cor azul, corresponde bem ao que vínhamos chamando de "conceito", aquilo que há de típico, de clichê, de turisticamente idealizado numa representação. Sem contar que na própria menção a "olhos pintados de azul" o poeta parece aludir a uma visualidade inautêntica, pouco morena e brasileira.

160 Gullar, cit., pp. 87-89.

Ferreira Gullar prossegue:

Na segunda parte do poema – "Paisagem do Capibaribe, continuação" – João Cabral nos fala dos "homens plantados na lama" que são também como cães sem plumas

> (um cão sem plumas
> é mais
> que um cão saqueado;
> é mais que um cão assassinado.
> Um cão sem plumas
> é quando uma árvore sem voz.
> É quando de um pássaro
> suas raízes no ar.
> É quando a alguma coisa
> roem tão fundo
> até o que não tem).

O rio sabia desses homens, de cabelo de camarão e estopa, como sabia dos grandes galpões, da magra cidade de rolha, e sabia melhor dos homens, esses homens sem plumas que secam "mais além/da palha de seu chapéu". E que estão de tal modo misturados ao rio, perdidos nele, que

> Na paisagem do rio
> difícil é saber
> onde começa o rio;
> onde a lama
> começa do rio;
> onde o homem,
> onde a pele
> começa da lama;
> onde começa o homem
> naquele homem

E chega-se à terceira parte, à fábula: o rio que já

foi cão, que já foi língua de cão, ventre de cadela, espada de líquido espesso fluindo, agora fecunda a cidade como "úmida gengiva de espada" e avança para o mar. E, nesse jogo de metamorfoses, diz o poeta

> Como o rio era um cachorro,
> o mar podia ser uma bandeira
> azul e branca
> desdobrada no extremo do curso
> – ou do mastro – do rio

E mais:

> Uma bandeira
> que tivesse dentes:
> como um poeta puro
> polindo esqueletos,
>
> um roedor puro,
> um polícia puro
> elaborando esqueletos

Esse mar voraz, com seus ácidos e a boca de seus ácidos, quer destruir o rio. O poeta toma o mar

> – com seu silêncio alcançado
> à custa de sempre dizer
> a mesma coisa –

como o símbolo da destruição e da morte, mas também como "o poeta puro", e seu "tão puro/ professor de geometria". O rio, antes de se entregar ao mar, junta-se a outros rios pobres e sujos e

> Juntos
> todos os rios
> preparam uma luta

> de água parada,
> sua luta
> de fruta parada.

E aqui João Cabral de Melo Neto, estabelecendo evidente (mas implícito) paralelo entre essa luta de "fruta parada" (aparentemente parada) e a luta do rio, ou seja, dos homens sem plumas, nos dá demonstração de sua profunda compreensão da dialética transformadora do real:

> Como gota a gota
> até o açúcar,
> gota a gota
> até as coroas de terra;
> até uma nova planta
> gota a gota
> até as ilhas súbitas
> aflorando alegres.[161]

Os trechos do poema, que Gullar cita generosamente, sem dúvida nos convencem de que se trata de uma obra de mais amplitude e significado que a *Fábula de Anfíon*. O procedimento muito típico de João Cabral, de tratar cada metáfora como se fosse hipótese, a ser avaliada, discutida e corrigida, adquire aqui uma consistência que *Fábula de Anfíon* não fazia supor. Ademais, *O Cão Sem Plumas* transita sem rupturas, e com grande unidade formal, entre diversos registros de discurso: das assépticas asserções do início, que se aproximam do frio humor surrealista ("aquele rio/ era como um cão sem plumas") ao tom de voz elevado, à candente fala política do final da segunda parte ("difícil é saber [...]/ onde começa o homem/ naquele homem"). A variedade das imagens e mesmo certa fluência na passagem "narrativa" de um episódio a outro do poema parecem ser bem maiores aqui do que na *Fábula* – em que se pode notar uma espécie de lacuna entre a descrição do surgimento do acaso e a criação de Tebas. Mas estas são consi-

161 Ibid., pp. 89-91.

derações um tanto soltas e casuais. Ferreira Gullar fundamenta seu juízo de modo bastante consistente:

> *O Cão Sem Plumas* é o poema da redescoberta da realidade humana e social por um poeta que buscara "o essencial" na abstração das formas. Um poeta que já não quer "polir esqueletos" nem, à custa de dizer sempre a mesma coisa, alcançar o silêncio [...] O poeta está agora aberto à riqueza, à impureza, às contradições do mundo real. E seu poema é por isso rico, novo, complexo. *A Fábula de Anfíon* poderia ter sido escrita por qualquer poeta, de qualquer país, às voltas com a problemática da "pureza". Mas *O Cão Sem Plumas* não. Ele é fruto de determinações precisas: fala de um rio determinado, que atravessa uma cidade determinada, e se refere a uma época determinada. [...] *A Fábula de Anfíon*, por exemplo, embora escrito por João Cabral no pleno domínio de sua arte, é pobre quando comparada a *O Cão Sem Plumas*. Em *Anfíon*, João Cabral exprime um conceito que preexiste ao poema e que permanece inalterado no curso de sua elaboração. Em *O Cão Sem Plumas*, no entanto, o sentido do poema vai surgindo do próprio processo formulador, a cada palavra, a cada imagem [...][162]

O argumento se encerra de modo ao mesmo tempo eloqüente e rigoroso:

> A obra que tem por objeto a realidade – não o esquema da realidade – é necessariamente dialética, aberta. E por isso está também aberta à comunicação, uma vez que ela se refere a um vasto número de elementos que são da experiência comum, a partir do próprio tema central. Por mais nova que seja a forma encontrada pelo poeta para exprimir o seu tema, por mais complexa que seja a estrutura alcançada, as determinações objetivas permitem uma progressiva aproximação por parte do leitor: a dificuldade é circunstancial e por isso superável. O que não acontece com um poema como *Anfíon*, cujo tema mesmo já fecha o caminho à maioria dos leitores, que desconhecem aquele tipo de problemas e não estão interessados nele.[163]

162 Ibid., p. 92

Cumpre acrescentar alguns comentários à conclusão, um tanto triunfal, do texto de Gullar. Talvez resulte forçado, por exemplo, o último raciocínio do trecho, em que teoricamente a *Fábula de Anfíon* se destina a ter um menor número de leitores do que *O Cão Sem Plumas*. Certamente, quem quer que tenha condições de ler e apreciar um poema como *O Cão Sem Plumas* haveria de estar interessado também nos problemas "metafísicos" da *Fábula*... e seria esperar ao mesmo tempo demais e de menos do "público em geral" que discriminasse tão nitidamente o lhe diz respeito e o que não lhe diz respeito dentro da obra de João Cabral.

É curioso, em segundo lugar, que o crítico aponte como um progresso, na obra de Cabral, o abandono daquela atitude de "polir esqueletos" ou de, "à custa de dizer sempre a mesma coisa, alcançar o silêncio". Sem dúvida, João Cabral não vê com a mesma antipatia de Ferreira Gullar esse objetivo roedor e calcinante. Não apenas em sua obra posterior, mas no próprio *Cão Sem Plumas*, esse "polidor de esqueletos", o mar, é apresentado sob um prisma ao menos tão positivo...

> (Como o rio era um cachorro,
> o mar podia ser uma bandeira
> azul e branca
> desdobrada
> no extremo do curso
> – ou do mastro – do rio,

163 Ibid., p. 93.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

...quanto negativo:

como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro
elaborando esqueletos, [...][164]

E é certamente do embate entre esse mar purificador e o lodo do rio que surgem, no horizonte, as ilhas utópicas, "alegres", da terceira parte do poema. Muito mais a proposta de uma síntese entre o sujo e o estéril, portanto, do que o abandono da "poesia pura" em favor do "poema sujo".

Outro ponto que causa estranheza na argumentação de Gullar é o fato de que, mesmo numa comparação tão minuciosa entre os dois poemas, o autor deixe de evidenciar os diversos pontos de concordância – mesmo vocabular – que os aproximam. Notemos alguns exemplos. Enquanto *Fábula de Anfíon* diz que "o sol do deserto/ não choca os velhos/ ovos do mistério", *O Cão Sem Plumas* fala das estirpes de intelectuais que, às margens do Capibaribe, "chocam os ovos gordos/ de sua prosa". O tempo no deserto, diz o primeiro poema, "é um tempo claro/ como a fonte/ e na *fábula*" (grifo MC). Se, na "Paisagem do Capibaribe", o rio "nada sabia da chuva azul, da fonte cor de rosa,/ da água do copo de água", e o poeta indaga se o rio "foi canção ou fonte em alguma parte", é justamente a parte do poema intitulada "Fábula do Capibaribe" que narra uma purificação do rio... E podemos pensar que a cor azul do rio "nos mapas", a que se referia João Cabral, não é apenas um exemplo do clichê cartográfico, do "conceito" turístico, mas tem dentro de si também um componente utópico: o rio "ideal", não

164 Melo Neto, cit., p. 313.

apenas o rio "abstrato", "irreal", será azul no final do seu curso... Mais uma coincidência entre os dois poemas: Tebas desagrada Anfíon pela indistinção que ali se verifica entre tijolo e vegetação, entre obra e natureza: "como já distinguir/ onde começa a hera, a argila/ ou a terra acaba?" Questão que antecipa, sem dúvida, a eloqüente pergunta de *O Cão Sem Plumas*:

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.[165]

Lembremos ainda que *Fábula de Anfíon* termina com o herói, derrotado, jogando sua flauta "aos peixes surdo-/ mudos do mar". Não seria esse mar o mesmo que viria, no poema seguinte, limpar o rio de tudo o que o mantém imóvel?

Poderíamos prosseguir na análise dos dois poemas de João Cabral. Para os fins de nossa discussão, basta entretanto observar que, numa primeira comparação, *Fábula de Anfíon* pode sem dúvida ser considerado um poema mais "pobre" que *O Cão Sem Plumas*; porém, se fizermos o caminho de volta, é possível que a leitura da *Fábula de Anfion* justamente "se enriqueça" depois de conhecido *O Cão Sem Plumas*.

Desta ótica de leitura, torna-se duvidosa a frase de Ferreira Gullar, segundo a qual o poema sobre Anfíon poderia ter sido escrito "por qualquer poeta, em qualquer lugar", ao passo que o mesmo não acontece com o poema sobre o rio. Sabendo-se que foi o mesmo poeta quem escreveu ambos, *Fábula de Anfíon* não tem o

165 Ibid., p. 311.

mesmo significado que teria se fosse obra de um poeta japonês ou africano – e a hipótese de que o poema "poderia ter sido escrito por alguém de qualquer lugar" é que se torna, ela própria, muito mais abstrata do que seria desejável. *Fábula de Anfíon*, com efeito, é obra de um poeta determinado, vivendo num ambiente determinado, num tempo determinado, para usar a terminologia de Gullar; e uma das características desse poeta determinado é a de também ser o autor de *O Cão Sem Plumas*.

Seria muito discutível a vantagem interpretativa de não se saber quem é o autor de um texto; de analisá-lo na completa ignorância de suas circunstâncias biográficas e históricas. Esse é, entretanto, uma recomendação usual da crítica literária moderna – a de evitar-se "biografismos", "sociologismos", "historicismos" etc., fazendo com que o texto valha apenas pelo que ele diz. Trata-se de longa discussão, que não desenvolveremos. Basta dizer, contudo, que uma coisa é "reduzir" um texto à explicação biográfica, sociológica, psicanalítica de seu autor, e outra é "ler" um texto sabendo quem foi seu autor, onde viveu, que outras obras escreveu, qual sua religião, sua sexualidade etc. Um debate desse tipo parecerá contudo acadêmico no âmbito do jornalismo cultural, a que cabe recomendar justamente um pouco menos, e não mais, de atenção à vida (especialmente sexual) dos autores de que trata.

De qualquer modo, se Ferreira Gullar elogia o poema de João Cabral sobre o Capibaribe, é por *saber* que João Cabral é um poeta recifense, familiarizado com o Capibaribe e os modos de sobrevivência da população à sua margem. Nada nos impede, por conseguinte, de fazer uma outra especulação. *Sabendo-se* que o autor de *Fábula de Anfíon* é brasileiro, nordestino, familiarizado com o sol e a seca do semi-árido, de que modo isso muda o sentido do poema? Pensemos naquele herói, construtor de cidades, que rapidamente se decepciona com sua obra; nesse "planejador", nesse ocupador de sertões vazios, que sonhara uma cidade funcionando como "laje largada no espaço" e que, entretanto, revelara-se portadora de uma "injusta sintaxe": estaríamos aqui tratando, como diz Gullar, apenas das agruras do "fazer poético" ou de referências não muito herméticas à situação do próprio Estado brasileiro, repetidamente – e na melhor das hipóteses – oscilando entre objetivos reformadores e o arranjo, a acomodação, o universo das "leis que não pegam" e das supostas melhorias civilizacionais degeneradas em soluções de força? Se o poema de João Cabral é anterior à construção de Brasília, para lembrar um exemplo histórico de "nuvem civil sonhada", isto não lhe tira, antes acrescenta, novos méritos.

Tais raciocínios nos encaminham ao pólo oposto do debate entre nacionalismo e "internacionalismo" estético; veremos, nos próximos itens, de que modo esta segunda posição encontra, em autores como Jorge Luís Borges e Machado de Assis, defensores capazes de grande poder de persuasão.

3. JORGE LUÍS BORGES E A "COR LOCAL"

O ponto de vista "cosmopolita" desse debate pode ser exemplificado por uma conferência pronunciada por Jorge Luís Borges em 1953, e desde então muito citada e discutida.[166] Polemizando com críticos e autores interessados em definir a "tradição" nacional argentina, a que cumpriria ser fiel, Borges recorre a exemplos de vária índole. Citemos um trecho de sua conferência:

> A idéia de que a poesia argentina deve ser rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina me parece um equívoco. Se nos perguntam que livro é mais argentino, o *Martín Fierro* ou *La Urna* de Enrique Banchs, não há nenhuma razão para dizer que o primeiro é mais argentino. Talvez digam que em *La Urna* de Enrique Banchs faltam a paisagem argentina, a topografia argentina, a botânica argentina, a zoologia argentina; no entanto, há outras condições argentinas em *La Urna*.
>
> Lembro-me agora de uns versos de *La Urna* que parecem escritos para que não se possa dizer que é um livro argentino; são os que dizem: "o sol nos telhados/ e nas janelas brilha. Rouxinóis/ querem dizer que estão apaixonados."

166 J. L. Borges, "O Escritor Argentino e a Tradição", in Discussão. *Obras Completas*, vol. 1. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1998. Nos trechos citados a seguir, o número da página entre parênteses fará referência a essa edição.

> Aqui, parece inevitável condenar: "o sol nos telhados e nas janelas brilha". Enrique Banchs escreveu esses versos num subúrbio de Buenos Aires, e nos subúrbios de Buenos Aires não há telhados, mas terraços; "rouxinóis querem dizer que estão apaixonados"; o rouxinol é menos um pássaro da realidade do que da literatura, da tradição grega e germânica. No entanto, eu diria que no uso dessas imagens convencionais, nesses telhados e nesses rouxinóis anômalos, não estarão naturalmente a arquitetura nem a ornitologia argentinas, mas estão o pudor argentino, a reticência argentina; a circunstância de que Banchs, ao falar dessa grande dor que o afligia, ao falar dessa mulher que o deixara e deixara o mundo vazio para ele, recorra a imagens estrangeiras e convencionais, como as telhas e os rouxinóis, é significativa; significativa do pudor, da desconfiança, das reticências argentinas; da dificuldade que temos para as confidências, para a intimidade. (p. 291)

O exemplo serve a Borges para desenvolver uma consistente crítica a todo intuito de introduzir "cor local", "argentinidade", na literatura.

> Além do mais, não sei se é preciso dizer que a idéia de que uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é relativamente nova; também é nova e arbitrária a idéia de que os escritores devam buscar temas de seus países. Sem ir além, creio que Racine nem sequer teria entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser forâneo. (ibid.)

Os exemplos e argumentos de Borges são próximos de outra crítica ao culto da cor local, quase um século antes: trata-se do texto de Machado de Assis sobre o "instinto de nacionalidade" na literatura brasileira, publicado em 1873:

> Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. Gonçalves Dias, por exemplo, com poesias próprias seria admitido no panteão nacional; se excetuarmos *Os Timbiras*, os outros poemas americanos, e certo número de composições, pertencem os seus versos pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam; e excluo daí as belas *Sextilhas de Frei Antão*, que essas pertencem unicamente à literatura portuguesa, não só pelo assunto que o poeta extraiu dos historiadores lusitanos, mas até pelo estilo que ele habilmente fez antiquado. O mesmo acontece com seus dramas, nenhum dos quais tem por teatro o Brasil. Iria longe se tivesse de citar outros exemplos de casa, e não acabaria se fosse recorrer aos estranhos. Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* [poema com temas indígenas de H. W. Longfellow] não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com

> o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.[167]

A argumentação é bastante convincente, mas (como sempre) se torna passível de contestação na medida mesmo em que se leva ao pé da letra seus pressupostos. Podemos, com efeito, perguntar em que sentido Shakespeare é, nas palavras de Machado de Assis, "um poeta *essencialmente inglês*". Por que haveria de sê-lo? Chamá-lo assim não seria também um abuso, um anacronismo? Hoje, certamente, podemos atribuir a certos traços (mas quais?) da obra shakespeariana um caráter reconhecivelmente, inconfundivelmente inglês. Mas que Shakespeare tenha se tornado parte da cultura, da linguagem, da imaginação inglesa pode bem ser um desenvolvimento posterior, histórico, de uma obra que, quando foi escrita, era muito menos inglesa do que renascentista ou universal... já que a própria idéia de Inglaterra, de ser ou não inglês, estava longe de ser colocada.

Tomando a outra ponta do argumento, podemos igualmente perguntar se Borges tem razão ao dizer que *Hamlet* é uma peça de "tema escandinavo". O que seria uma peça de "tema escandinavo"? Pode-se ao menos considerar que a Dinamarca seja um álibi para falar de outra coisa – por exemplo, a própria Inglaterra... E isso não obrigaria Shakespeare a incluir muita cor local escandinava na peça; muito menos é prova de que, ao falar da Inglaterra, se esteja dispensado de fazer descrições desse país. O propósito seria absurdo – e caberia melhor no sarcasmo de Borges – se algum escritor inglês pretendesse de fato passar como poeta nacional da Dinamarca ou da Argentina... fora disso, critica-se um anacronismo com outro anacronismo. A força e, a meu ver, a fraqueza do argumento de Borges podem ser verificadas nesta outra passagem, aliás famosa.

> Encontrei dias atrás uma curiosa confirmação de que o verdadeiramente nativo costuma e pode prescindir da cor local; encontrei esta confirmação na *História do Declínio e Queda do Império Romano*, de Gibbon. Gibbon observa que no Alcorão, livro árabe por excelência, não há camelos; creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do *Alcorão*, bastaria essa ausência de camelos para provar que ele é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinha por que distingui-los; em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranqüilo: sabia que podia ser árabe sem camelos.[168]

Sem querer, a meu turno, parecer lusitano, cabe a questão: estava Maomé, ao redigir o *Alcorão*, preocupado em ser árabe? Tratando-se de livro religioso, certamente o interesse em retratar com mais precisão o ambiente local não viria tanto ao caso. Mais que isso, podemos até dizer que o *Alcorão*, sob esse aspecto, *não é* um livro árabe. Ou: não é um livro *árabe*... Se procurarmos contextualizar melhor o debate, poderíamos dizer com certeza que o *Alcorão* estava, de algum modo, respondendo às questões e exigências de seu tempo, dentre as quais a questão de ser ou não árabe não estava em jogo; e que, certamente, na Argentina da década de 50, no Brasil de 1870 ou de 1968 questões diferentes das de Maomé (como a da afirmação nacional) se impunham com clareza.

Obviedades à parte, uma discussão parece subjacente aos exemplos de Borges. Tanto no poema de Enrique Banchs quanto no caso do *Alcorão*, é claro que estaremos imediatamente diante de uma obra argentina ou árabe, quer exista ou não o propósito do autor em fazê-la expressão de uma nacionalidade. Como diz Borges:

> Por isso digo e repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o

167 Machado de Assis, *Obra Completa*, vol. 3. Rio: Aguilar, 1986, p. 803.

168 Borges, cit., pp. 291-292.

> universo; é experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara. (pp. 295-96)

Falando inglês ou sânscrito, o escritor argentino continuará a ser argentino, e não será impossível encontrar, em sua obra, o pudor argentino, ou a arrogância argentina, ou o que quer que consideremos "argentino". A alternativa seria a de um argentino tentando fazer-se passar por argentino, como um Maomé cobrindo com camelos as páginas de seu livro; seria uma afetação, uma caricatura de si mesmo.

O raciocínio não contempla, na verdade, a questão de saber se há diferença entre *"querer provar que se é argentino"* (o que seria de fato uma afetação, como a do indivíduo querendo provar que é homem a todo momento), e *"querer ser* argentino" (o que pode ser legítimo, caso essa identidade esteja ameaçada ou ainda não constituída). O pré-adolescente, em dúvida sobre sua sexualidade, haverá de construir-se como homem, ao longo de certo tempo, com esforços e insegurança, sem que isso seja afetação, mas também sem que isso seja um dado tão imediato, uma fatalidade tão inevitável assim. Curiosamente, para um autor tão sensível para o que exista de artificial, de construído, de convencional nas nossas certezas, Borges aqui parece tomar a certidão de nascimento, expedida por um cartório competente, como a única pedra-de-toque para avaliar se alguém é argentino ou não. Mas não é aberrante dizer que Fulano é bem "pouco argentino" comparado a Beltrano; na verdade, a identidade ou o "caráter nacional" de um povo são evidentemente construções complexas: o "inglês" tal como o conhecemos é uma criação majoritariamente vitoriana; e esse mesmo "argentino", cujo "pudor", "reticência" etc. Borges reconhece nos europeizados versos de Enrique Banchs, talvez seja também uma criação da literatura nativista, dos épicos gauchescos que abusavam da cor local.

Mais ainda, talvez Borges passe ao largo de outra distinção: não apenas a distinção entre "querer ser argentino" e "querer provar que se é argentino", mas talvez mesmo a distinção entre *"querer ser* argentino" e *"ser* argentino" não subsista em seu raciocínio. Se há algo indiferente a sua abordagem crítica, justamente, é a questão da intencionalidade, ou mesmo a da autoria de uma obra literária.

"Querendo ou não, somos argentinos": logo, argumenta Borges, a questão de uma literatura argentina é um falso problema. "Nosso patrimônio", afirma, "é o universo." Eis uma frase que pode ser dita por qualquer escritor, por qualquer cidadão de qualquer parte do mundo. Mas – aplicando um pouco o procedimento do próprio Borges quando comenta o poema de Banchs – podemos observar que, dita por um argentino, na década de 50, a frase é característica de uma certa mentalidade colonizada, "tipicamente argentina": a de uma elite importadora que, desde inícios do século, tinha como ideal transplantar, importar a civilização européia para as margens do Prata, e trazer Paris para o hemisfério Sul, o que se conseguiu em parte com a bela cidade de Buenos Aires. Se tipicamente argentino (ou brasileiro, ou latino-americano) é ser colonizado, é evidente que o debate gira em torno de uma falsa questão, pois ser colonizado deixa de ser problema. Mas, se formos definir o que é ser colonizado – um sujeito que, sendo latino-americano, pensa ou finge ser francês –, estaremos diante de uma "afetação", ou de uma "máscara" talvez mais ridícula do que a denunciada por Borges. Certamente, uma economia voltada para a obtenção de divisas no exterior, divisas essas apropriadas por uma elite exportadora, ajuda a fazer de Buenos Aires uma cidade bastante "européia", embora nem por isso seja "pouco argentina". Se perguntarmos, entretanto, onde está a "argentinidade" de Buenos Aires, estará menos na arquitetura de suas mansões do que na alma de seu povo (para usar uma terminologia mais carregada); a qual, aliás, também Borges homenageou de forma algo irônica, oblíqua, mas intensa; de forma... muito argentina também.

4. NACIONALISMO E CLASSES SOCIAIS: UM TEXTO DE ROBERTO SCHWARZ

Tentamos provar, no último item, que o cosmopolitismo de Borges não está livre de armadilhas e paradoxos. Uma nova dimensão da polêmica pode ser abordada, se voltarmos ao início do texto

borgiano. A crítica de Borges à afetação de uma argentinidade imaginária se origina na análise de um caso muito específico, o dos poetas gauchescos, isto é, autores cultos que procuravam embrenhar-se nas tradições da poesia popular, oral.

> Entendo que há uma diferença fundamental entre a poesia dos gaúchos e a poesia gauchesca. Basta comparar qualquer coleção de poesias populares com o *Martín Fierro*, com o *Paulino Lucero*, com o Fausto, para perceber essa diferença, que está não tanto no léxico como no propósito dos poetas. Os poetas populares do campo e do subúrbio fazem versos sobre temas gerais: os sofrimentos do amor e da ausência, a dor do amor, e o fazem num léxico também muito geral; por outro lado, os poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular, que os poetas populares não praticam. Não quero dizer que o idioma dos poetas populares seja um espanhol correto, quero dizer que se há incorreções são obra da ignorância. Em compensação, há nos poetas gauchescos uma procura por palavras nativas, uma profusão de cor local. A prova é esta: um colombiano, um mexicano ou um espanhol podem compreender imediatamente os poemas dos cantadores, mas precisam de um glossário para compreender, ainda que aproximativamente, Estanislao del Campo ou Ascasubi.
>
> Tudo isso pode ser resumido assim: a poesia gauchesca, que produziu – apresso-me a repetilo – obras admiráveis, é um gênero literário tão artificial quanto qualquer outro. Nas primeiras composições gauchescas, nas trovas de Bartolomé Hidalgo, já há um propósito de apresentá-las em função do gaúcho, como se fossem ditas por gaúchos, para que o leitor as leia com entonação gauchesca. Nada mais distante da poesia popular. O povo – e observei isto não só nos cantadores do campo, mas também nos dos subúrbios de Buenos Aires –, quando versifica, tem a convicção de executar algo importante, evita instintivamente as vozes populares e busca termos e expressões altissonantes. É provável que agora a poesia gauchesca tenha influído nos cantadores gaúchos e que estes também utilizem profusamente os crioulismos, mas no princípio isso não ocorreu, e temos prova disso (que ninguém assinalou) no *Martín Fierro*.
>
> O *Martín Fierro* está escrito num espanhol de entonação gauchesca e não nos deixa esquecer por muito tempo que é um gaúcho que está cantando; é pródigo em comparações tomadas da vida pastoril; no entanto, há uma famosa passagem em que o autor deixa de lado essa preocupação com a cor local e escreve num espanhol geral, e não fala de temas vernáculos, mas de grandes temas abstratos, do tempo, do espaço, do mar, da noite. Refiro-me ao desafio entre Martín Fierro e o Moreno, que ocupa o fim da segunda parte. É como se o próprio Hernández tivesse desejado indicar a diferença entre sua poesia gauchesca e a genuína poesia dos gaúchos. Quando esses dois gaúchos, Fierro e o Moreno, põem-se a cantar, esquecem toda a afetação gauchesca e abordam temas filosóficos. Pude comprovar o mesmo ouvindo cantadores dos subúrbios; estes evitam fazer versos com sotaque arrabaldeiro ou em lunfardo e tentam se expressar corretamente. Fracassam, naturalmente, mas seu propósito é fazer da poesia algo elevado; algo distinto, poderíamos dizer com um sorriso. (pp. 289-290)

As observações parecem irretocáveis, com efeito. Mas nos ajudam a entender que a questão da "afetação", da "máscara", é provavelmente menos uma questão de nacionalidade, ou de nacionalismo, e mais uma questão de classe social. Afetado não é o

argentino querendo parecer argentino, mas o poeta erudito querendo fazer-se matuto.

Este último parágrafo nada faz senão adaptar ao contexto de nossa discussão as teses expostas pelo crítico Roberto Schwarz num ensaio a propósito de Silvio Romero, que agora iremos analisar. Em "Nacional por Subtração",[169] Schwarz analisa um trecho daquele crítico, escrito em 1897 com o propósito de condenar a "anglomania" e o espírito imitativo, pouco "brasileiro", de Machado de Assis. O ensaio de Schwarz também recoloca a importância do tema "nacional/cosmopolita" num momento em que a discussão parecia condenada ao esquecimento.

> Numa atmosfera "global", de mitologia unificada e planetária, o combate por uma cultura "genuína" faz papel de velharia. Fica patente o seu caráter ilusório, além de provinciano e complementar de formas arcaicas de opressão. O argumento é inatacável, mas não custa assinalar que, dado o novo contexto, a ênfase na dimensão internacional da cultura vem funcionando como pura e simples legitimação da mídia. Assim como os nacionalistas atacavam o imperialismo e eram lacônicos quanto à opressão burguesa, os antinacionalistas de agora assinalam a dimensão autoritária e atrasada de seu adversário, com carradas de razão, o que no entanto faria crer que o reinado da comunicação de massa seria libertador do ponto de vista estético. (p. 34)

Nem só no ambiente da cultura de massa, entretanto, vive a denúncia do nacionalismo como algo "atrasado". Nos circuitos acadêmicos, lembra Schwarz, a própria questão da "cópia" e do "original" e as diversas dualidades que isso envolve (cultura copiada *versus* cultura autêntica, texto original *versus* tradução, autor *versus* intérprete) vão sendo minadas pela vanguarda teórica. Schwarz nomeia Foucault e Derrida, mas caberia também falar de

169 In *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Borges como inspirador dessa corrente de pensamento.

> Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infra-estrutura econômica sobre a vida intelectual e assim por diante? Segundo os filósofos em questão, trata-se de condicionamentos (mas são de mesma ordem?) preconceituosos, que não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais. Seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro nem segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor-próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como diz o nome, dos países centrais. De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (aquela mesma superioridade, aliás, que esta análise visa suprimir), isto porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados do que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira (ainda que a lebre tenha sido levantada lá e não aqui). Sobretudo o problema da cultura reflexa deixaria de ser particularmente nosso, e, de certo ângulo, em lugar da almejada europeização ou americanização da América Latina, assistiríamos à latino-americanização das culturas centrais. [...] Resta ver se o rompimento conceitual com o primado da origem leva a equacionar ou combater relações de subordinação efetiva. Será que as inovações do mundo avançado se tornam dispensáveis uma vez desvestidas do prestígio da originalidade? Tampouco basta privá-las de sua auréola para estar em condição de usá-las livremente e transformá-las de modo a que não sejam postiças. (pp. 35-36)

Que a subordinação seja efetiva e que tenha fundamentos reais, não bastando imaginar que o problema não exista para que ele desapareça: eis uma assertiva que me parece, com efeito, indiscutível, descrevendo uma situação aliás determinante para o cotidiano de qualquer jornalista cultural. O propósito de Schwarz, entretanto, não é o de firmar como correto o lado "nacionalista" do debate, mas sim superar o habitual simplismo dessa posição. É dessa perspectiva que será criticado o texto de Silvio Romero.

Para Silvio Romero,

> uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população, e, ao passo que esta permanece quase inteiramente inculta, aquela, sendo especialmente dotada da faculdade de aprender e imitar, atirou-se a copiar na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no Velho Mundo, e chegamos hoje ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam numa estufa, sem relações com o ambiente e a temperatura exterior. É este o mal de nossa habilidade ilusória e falha de mestiços e meridionais, apaixonados, fantasistas, capazes de imitar, porém organicamente impróprios para criar, para inventar, para produzir coisa nossa e que saia do fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história. (p. 41)

Durante os tempos coloniais, a hábil política da segregação, afastando-nos dos estrangeiros, manteve-nos um certo espírito de coesão. Por isso tivemos Basílio, Durão, Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Claudio e Silva Alvarenga, que se movimentaram num meio de idéias puramente portuguesas e brasileiras.

> Com o primeiro imperador e a Regência, a pequena fresta aberta no muro de nosso isolamento por D. João VI alargou-se, e começamos a copiar o romantismo político e literário dos franceses.

> Macaqueamos a carta de 1814, transplantamos para cá as fantasias de Benjamin Constant, arremedamos o parlamentarismo e a política constitucional do autor de *Adolphe*, de mistura com a poesia e os sonhos do autor de *René* e *Atala*.
>
> O povo, este, continua a ser analfabeto.
>
> O segundo reinado, com sua política vacilante, incerta, incapaz, durante cinqüenta anos, escancarou todas as portas, e fê-lo tumultuariamente, sem discrímen, sem critério. A imitação, a macaqueação de tudo, modas, costumes, leis, códigos, versos, dramas, romances, foi a regra geral.
>
> A comunicação direta para o velho continente pelos paquetes de linha regular engrossou a corrente da imitação, da cópia servil. [...]
>
> E eis por que, como cópia, como arremedo, como *pastiche* para inglês ver, não há povo que não tenha melhor constituição no papel... tudo melhor... no papel. A realidade é horrível![170]

Lendo o trecho descompromissadamente, muito das observações de Silvio Romero parece, ainda hoje, atual e verdadeiro; a idéia do divórcio entre "país real" e "país legal" é conhecida de todos nós. Ironicamente, a própria tese de Roberto Schwarz a respeito das "idéias fora do lugar"[171] foi conhecendo, desde que foi lançada na década de 70, sucessivas levas de vulgarização, com o efeito de terem quase se tornado sinônimas, na mente de parte do público letrado, das idéias de Silvio Romero acima expostas, e que Schwarz obviamente critica. Analisando o texto, Schwarz estranha inicialmente a desproporção entre a causa apontada por Romero e seus efeitos.

> [Para Silvio Romero,] o pecado original, causa da desconexão, foi a cópia. Os efeitos negativos dela

170 Apud Schwarz, cit., p. 40.

171 Ver *Ao Vencedor as Batatas. Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981, cap. 1.

> entretanto estão no plano da cisão social: cultura *sem relações com o ambiente*, produção que não sai *do fundo da nossa vida*. Ora, a desproporção entre efeitos e causa é tamanha que leva a duvidar desta última e a desconsiderá-la.

Qual a origem, por outro lado, dessa mania de copiar? Era racial, para Silvio Romero: uma "aptidão imitativa de mestiços e meridionais, pouco dotados para a criação". Ora, pergunta Schwarz,

> Se a causa da tendência brasileira para a cópia é racial, por que só a elite terá copiado? Por outro lado é claro que, se todos copiassem, desapareceriam como por encanto os mencionados efeitos de "exotismo" (falta de relações com o ambiente) e "disparate" (separação entre elite e povo), e, com eles, todo o problema. *Este portanto não se devia à cópia, mas ao fato de que só uma classe copiava*. A explicação não deve ser de raça, mas de classe. (p. 41)

Aos poucos, vão se desvelando as contradições do pensamento de Silvio Romero.

> Nos parágrafos seguintes Silvio esboça o histórico do vício imitativo da cultura brasileira. O ponto zero da evolução está no período colonial, quando os escritores se moviam "num meio de idéias puramente portuguesas e brasileiras". Entretanto, a distância entre elite e população seria menor naquele tempo? o amor pela cópia menos vivo? Seguramente não, e aliás não é isso que está dito. A *coesão* a que se refere a passagem era de outra ordem, efeito da "hábil política de segregação" (!), que separava o Brasil de tudo que não fosse português. A comparação noutras palavras é sem objeto, pois num caso a exigência de homogeneidade se aplica a uma estrutura social, extraordinária pela desigualdade, e no outro à proibição de idéias estrangeiras. Contudo, se a explicação não convence, a observação que ela devia esclarecer é justa: antes do século XIX a cópia do modelo europeu e a distância entre os letrados e a população não constituíam "disparate".

O problema da "cópia", da "macaqueação", só se torna agudo, assim, depois da Independência – e nesse ponto Schwarz apresenta sua explicação.

> É sabido que a Independência brasileira não foi uma revolução: ressalvadas a mudança no relacionamento externo e a reorganização administrativa no topo, a estrutura econômico-social criada pela exploração colonial continuava intacta, agora em benefício das classes dominantes locais. Diante dessa persistência, era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras – ou postiças, antinacionais, despropositadas etc., conforme a preferência dos diferentes críticos. A violência da adjetivação indica as contorções do amor-próprio brasileiro (da elite) para desmerecer em nome do progresso os fundamentos da sua preeminência social, ou vice-versa, opção deprimente nos dois casos. De um lado, tráfico negreiro, latifúndio, escravidão e mandonismo, um complexo de relações com regra própria, firmado durante a Colônia e ao qual o universalismo da civilização burguesa não chegava; de outro, sendo posto em xeque pelo primeiro, mas pondo-o em xeque também, a Lei (igual para todos), a separação entre o público e o privado, as liberdades civis, o parlamento, o patriotismo romântico etc. A convivência familiar e estabilizada entre estas

> concepções esteve no centro da inquietação ideológico-moral do Brasil oitocentista. A uns a herança colonial parecia um resíduo que logo seria superado pela marcha do progresso. Outros viam nela o país autêntico, a ser preservado contra imitações absurdas. Outros ainda desejavam harmonizar progresso e trabalho escravo, para não abrir mão de nenhum dos dois, e outros mais consideravam que essa conciliação já existia e era desmoralizante. A crítica de Silvio, por sua vez, contemporânea do declínio do Segundo Reinado, usa argumentos conservadores dentro de ânimo progressista: salienta o país "real", fruto e continuação do autoritarismo da Colônia, mas para combatê-lo; e menospreza o país "ilusório", das leis, dos bacharéis, da cultura importada, depreciado por inoperante. Daí a sua observação: "não há povo que tenha melhor constituição no papel... A realidade é horrível!". (p. 43)

Eis como Schwarz, para concluir, reapresenta sua tese sobre "as idéias fora do lugar" e de que modo se vem esclarecer o problema que, detectado com lucidez por Silvio Romero, não deixava de suscitar de sua parte explicações ideológicas e desencontradas:

> Digamos que o passo da Colônia ao Estado autônomo acarretava a colaboração assídua entre as formas de vida características da opressão colonial e as inovações do progresso burguês. A nova etapa do capitalismo desmanchava a relação exclusiva com a metrópole, transformava os proprietários locais e administradores em classe dominante nacional, virtualmente parte da burguesia mundial em constituição, e conservava ao mesmo tempo as antigas formas de exploração do trabalho, cuja redefinição moderna até hoje não se completou. Noutras palavras, a discrepância entre "os dois Brasis" não é produzida pela

> veia imitativa, como pensavam Silvio e muitos outros, nem marca um curto momento de transição. Ela foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, a qual por sua vez, com perdão da brevidade, decorria da Revolução Industrial inglesa e da conseqüente crise do antigo sistema colonial, quer dizer, *decorria da história contemporânea*. (p. 45)

Na perspectiva de Schwarz, portanto, a questão da "subserviência cultural" de que são acusados os cosmopolitas não se resolveria por meio de uma súbita conversão a valores estéticos mais "autenticamente brasileiros"; mas o raciocínio tampouco consistiria em aceitar, como inevitáveis, os modos de expressão e temas impostos pela cultura hegemônica. A possibilidade de uma cultura "autenticamente brasileira" depende, é certo, das condições que a grande maioria do povo tenha de exercer, nos papéis de artista, de público, de crítico, de promotor etc., sua cidadania cultural.

Estamos aqui num âmbito de preocupações que ultrapassa o dos simples critérios de avaliação – para um público definido, num órgão de comunicação definido etc. – de determinadas obras artísticas. Que esses critérios não existam como forma absoluta, com validade universal e imutável, é algo que, desde o começo de nosso estudo, viemos reiterando cada vez com mais ênfase. Que isso não seja equivalente à "falta de critérios", ou a um relativismo que termina, por abandono de causa, a aceitar as imposições da indústria cultural, é outra preocupação que nos orientou neste trabalho.

O exame dessas questões – o relativismo, o ecletismo crítico, a submissão ao mercado, a desconfiança quanto a qualquer ordem de prioridades no julgamento de uma obra de arte nos encaminha ao debate em torno do pós-modernismo, objeto de nosso último capítulo. Tratando-se de assunto recente e ainda "em aberto", o leque dos textos analisados abriu-se consideravelmente. Uma dose maior de arbitrariedade nas escolhas dos autores e problemas será provavelmente inevitável na exposição a seguir; para contrabalançar esse risco, as relações de continuidade e de ruptura entre os temas "pós-modernos" e as discussões dos capítulos anteriores serão destacadas com insistência.

6
MODERNOS, PÓS-MODERNOS

1. EM BUSCA DO "OUTRO"

A *afirmação* de uma cultura brasileira autêntica provavelmente se tornou irrealizável hoje em dia. Sem ser otimista demais, entretanto, é possível dizer que as antigas sensações de fraqueza, descaracterização e falsidade vão deixando, nos últimos tempos, de acompanhar a imagem que temos da cultura brasileira. Seja como for, enquanto os países da periferia se envolviam nos paradoxos e discussões resumidos no último capítulo, nos países desenvolvidos um sentimento de *negação*, de *perda da identidade cultural* parecia se tornar visível. São muitos os fatores envolvidos nesse processo, e não valeria a pena defini-los em todos os seus aspectos. O processo de descolonização, pelo qual a Europa se viu forçada a abandonar suas possessões na África e na Ásia, parece estar por trás destas considerações do filósofo francês Paul Ricoeur, publicadas em 1962:

> Quando descobrimos que há muitas culturas em vez de apenas uma e, conseqüentemente, no momento em que reconhecemos o fim de uma espécie de monopólio cultural, fosse ilusório ou real, ficamos ameaçados com a destruição de nossa própria descoberta. De repente se torna possível que só existam *outros*, que nós mesmos sejamos um "outro" entre outros. Todo sentido e objetivo tendo desaparecido, torna-se possível vagar entre as civilizações como se através de vestígios e ruínas. O conjunto da humanidade se torna um museu imaginário: onde iremos neste fim de semana – visitar as ruínas de Angkor ou dar um passeio no Tivoli de Copenhague? Podemos com muita facilidade imaginar um tempo bem próximo em que toda pessoa com situação financeira razoável poderá deixar seu país indefinidamente para sentir sua própria morte nacional numa viagem interminável e sem destino.[172]

Logo no início de um artigo publicado cerca de 20 anos depois, Craig Owens comentaria esse trecho numa frase de impacto: "Nos últimos tempos, viemos a chamar essa situação de pós-moderna". Ele se refere a uma sensação de crise – "uma crise de autoridade cultural, especificamente a da autoridade de que se imbuíram a cultura da Europa ocidental e suas instituições".

É desse modo que começa o texto intitulado "Feministas e Pós-Modernistas", incluído numa das mais citadas antologias de textos sobre o pós-modernismo, publicada originalmente em 1983 pelo crítico Hal Foster.[173] Seguiremos um pouco a sua argumentação, aludindo também a outros trabalhos incluídos naquela coletânea. Evitamos, assim, começar pelos trabalhos mais conhecidos a respeito do pós-modernismo (as obras de Lyotard e Baudrillard, por exemplo); o tema, tão desgastado atualmente, quem sabe poderá ser compreendido melhor à luz dos debates mencionados nos últimos capítulos.

A tese de Ricoeur, diz Owens,

> antecipa tanto a melancolia quanto o ecletismo que tomam conta da produção cultural dos dias que correm – para não mencionar o seu sempre lembrado pluralismo. O pluralismo, contudo, nos reduz a ser um outro entre outros; não é um reconhecimento, mas a redução de uma diferença a uma indiferença, uma equivalência, uma intercambialidade absolutas [...] O que está em jogo, portanto, é não apenas a hegemonia da cul-

172 Apud Craig Owens, "Feminists and Postmodernism", in Hal Foster (org.), *The Anti-Aesthetic. Essays in Post-Modern Culture*. Nova York: The New Press, 1998 (1983). Nas citações seguintes, os números entre parênteses se referem a essa edição.
173 C. Owens, op. cit. p. 66.

> tura ocidental, mas também (o senso de) nossa identidade enquanto cultura. Esses dois aspectos, entretanto, são tão inextricavelmente interligados [...] que é possível especular que o que abalou nossas pretensões à soberania é na verdade a percepção de que nossa cultura não é nem tão homogênea nem tão monolítica quanto fomos antes levados a acreditar. Em outras palavras, as causas do abandono da modernidade se encontram tão em seu interior quanto do lado de fora. Ricoeur, contudo, lida apenas com a diferença de fora. O que dizer a respeito da diferença de dentro? (pp. 66-67)

Como o título do texto indica, trata-se de notar que o predomínio da cultura ocidental não está desafiado apenas pela insurreição das "outras culturas", "exóticas", mas pelas vozes por muito tempo silenciadas em seu próprio interior: as mulheres, sobretudo. Nesse sentido, que é dos mais abrangentes possíveis, "pós-moderna" será toda arte produzida em torno da questão feminina, da questão *gay*, da questão negra, da questão dos povos indígenas, dos latino-americanos... O que unifica todas essas abordagens é a crítica, ou a superação, de certa modernidade, que Craig Owens caracteriza no parágrafo seguinte.

> No período moderno a autoridade da obra de arte, sua pretensão a representar algum tipo de visão autêntica do mundo, não residia em seu caráter único ou em sua singularidade, como é freqüentemente dito; na verdade, essa autoridade se baseava na *universalidade* que a estética moderna atribuía às *formas* utilizadas para a representação de uma visão, acima e para além das diferenças de conteúdo devidas à produção de obras em circunstâncias históricas concretas [...] Não apenas a obra pós-modernista não pretende ter tal autoridade, mas também procura ativamente solapar quaisquer pretensões desse tipo. (p. 67)

É como se, com o pós-modernismo, estivesse em curso uma "vingança dos conteúdos", uma defesa dos "significados", contra o excessivo formalismo moderno, sua atenção desmesurada ao "significante". O pós-modernismo, diz Owens, não pretende

> transcender a representação [como o modernismo], mas expor o sistema de poder que autoriza certas representações ao mesmo tempo que bloqueia, exclui e invalida outras. Entre os que foram excluídos da representação no Ocidente, aqueles cujas representações foram destituídas de qualquer legitimidade, estão as mulheres. (p. 68)

Reconhece-se, lendo esses trechos, qual concepção de arte moderna o pós-modernismo pretende superar. Não é, por exemplo, a estética expressionista, tal como víamos caracterizada por Ernst Bloch no capítulo 3, que se toma como adversário. Aquela arte, que buscava justamente dar voz ao mundo do sonho, do "irracional", do instintivo, dos loucos e das crianças – outras vozes que Craig Owens não hesitaria em considerar silenciadas ou bloqueadas pela cultura ocidental –, certamente não se mostrava alheia aos conteúdos, aos significados, nem se fechava ao particular em nome do universal. O modernismo visado por Owens – e, como veremos, por outros teóricos do pós-moderno – é claramente aquele que vimos sendo teorizado por Clement Greenberg, quando proscrevia da arte de vanguarda qualquer "tema" – o artista, lembremos, haveria de "fugir do assunto como da peste" –, favorecendo a pesquisa dos próprios meios de expressão, das formas e dos significantes em vez de representar "conteúdos".

Não só a arte abstrata – a que transcende a representação – passa a ser considerada criticável, como também será combatido o predomínio esmagador do "universal" sobre o "particular". Curiosamente, era esse predomínio do universal o que teóricos como Greenberg e Adorno criticavam na cultura de massa. A novidade – ou a suposta novidade – do pós-modernismo é portanto dupla: não só o predomínio da forma será combatido, como também se dirá que vanguarda e cultura de massa, vanguarda e *kitsch*, se revelam duas faces da mesma moeda, na medida em que impõem

uma espécie de Lei impessoal, universal, válida em qualquer circunstância, sobre instâncias particulares, regionais, fragmentárias. Essa imposição se dá não só no interior de cada obra, no campo da relação das partes com o todo (é o que vimos acontecer na cultura de massa, quando a mensagem se impõe em todos os momentos sobre os pormenores da obra), como também no plano da própria norma estética (determinado estilo é o único aceitável, o resto é *kitsch*) e também, no plano geográfico, das culturas regionais e nacionais (um mesmo estilo, na arquitetura por exemplo, é o único racional e válido em qualquer parte do planeta). Essa uniformização seria, para os pós-modernos, típica não só da cultura de massa quanto da arte de vanguarda, em especial no que diz respeito à ortodoxia arquitetônica.

Podemos continuar a discussão com outra citação de Paul Ricoeur, agora relacionando o *kitsch* e o cosmopolitismo modernista:

> Em qualquer parte do mundo, o que se vê é o mesmo filme, os mesmos caça-níqueis, as mesmas atrocidades de plástico ou de alumínio, a mesma distorção da linguagem pela propaganda etc. É como se a humanidade, ao aproximar-se em massa de uma cultura de consumo básica, tivesse também estagnado em massa num nível subcultural. Assim chegamos ao problema crucial que se coloca para as nações que acabam de sair do subdesenvolvimento. De modo a continuar no caminho da civilização, é necessário colocar em risco o velho passado cultural que foi a razão de ser de uma nação? [...] Daí vem o paradoxo: de um lado, essa nação tem de enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional, e desenvolver suas reivindicações espirituais e culturais prévias à personalidade colonial. Mas para fazer parte da civilização moderna, é necessário ao mesmo tempo participar da racionalidade científica, técnica, e política, algo que com freqüência requer o puro e simples abandono de todo um passado cultural. É um fato: nem toda cultura pode resistir ao choque da moderna civilização e absorvê-lo. Eis o paradoxo: como tornar-se moderno e retornar às origens; como reviver uma velha e adormecida civilização e tomar parte na civilização universal.

Esta passagem de Ricoeur, escrita em 1961, serve de epígrafe a um importante texto-manifesto de Kenneth Frampton, "Seis Pontos para uma Arquitetura da Resistência",[174] incluído na mesma antologia de Foster. O texto de Paul Ricoeur talvez se aplique mais às nações do Oriente do que a uma sociedade de cultura não tão antiga quanto o Brasil. Escusado dizer que a dualidade apresentada por esse autor – "racionalidade" como apanágio do Ocidente, culturas tradicionais como adormecidas etc. – soa um tanto datada e preconceituosa hoje em dia. Serve, entretanto, ao teórico e historiador da arquitetura Kenneth Frampton para introduzir sua proposta de "regionalismo crítico", de "arquitetura da resistência", lançada em 1983.

Frampton critica, na arquitetura moderna, o que possa haver de universalismo cego – uma mesma fórmula técnica de construção servindo para qualquer ambiente e qualquer cultura. Explora-se aqui a clássica distinção entre "civilização" e "cultura", ou seja, a diferença entre o mundo das conquistas técnicas, científicas e políticas da humanidade, válidas universalmente, e o mundo dos significados e experiências, costumes, modos de vida e referências espirituais próprios a determinado povo. Quando os arquitetos modernos, como Le Corbusier e Mies van der Rohe, estabeleceram princípios abstratos, racionais, do "bem construir", isso seria em tese válido para qualquer lugar, qualquer nação do mundo. Os mesmos edifícios retos e racionais seriam mais econômicos, confortáveis e lógicos do que as edificações de qualquer outra tradição cultural. Frampton insiste, assim, na idéia de que a modernidade arquitetônica negligencia os valores da "cultura" favorecendo, ou representando, apenas as características da "civi-

174 Kenneth Frampton, "Six Points for an Architecture of Resistance", in Hal Foster (org.), *The Anti-Aesthetic*, cit., p. 17. O número da página aparece entre parênteses nas próximas citações.

lização". Sua crítica ao caráter universalizante, anti-regional, da arquitetura moderna se estende até os detalhes do método construtivo:

> O Regionalismo Crítico necessariamente envolve uma relação dialética mais direta com a natureza do que as relações mais abstratas e formais permitidas pela moderna arquitetura de vanguarda. É auto-evidente que a tendência da modernização para a tábula rasa favorece o máximo uso dos equipamentos de terraplenagem, na medida em que a premissa de um sítio totalmente plano é vista como a matriz mais econômica a partir da qual defender a racionalização da construção. Aqui, mais uma vez, tocamos em termos concretos, naquela oposição fundamental entre civilização universal e cultura autóctone. A terraplenagem de uma topografia irregular é claramente um gesto tecnocrático que aspira à condição de uma absoluta "ausência de lugar" [*placelessness*], enquanto o terraceamento do mesmo terreno para receber a forma de um edifício com diversos pisos é um engajamento no ato de "cultivar" o terreno. (p. 29)

A crítica de Frampton se estende ao mundo dos museus e das obras de arte:

> Até recentemente, os preceitos estabelecidos da prática curatorial moderna favoreceram o uso exclusivo da luz artificial em todas as galerias de arte. Talvez se tenha imperfeitamente reconhecido de que modo esse encapsulamento tende a reduzir a obra de arte a uma mercadoria, uma vez que um ambiente desses conspira para tornar essa obra uma coisa "sem lugar". Isto porque o espectro da luz local nunca está autorizado a jogar com a superfície da obra. (Ibid.)

Nada mais comum, com efeito, do que a substituição, a partir dos anos 80, dos lugares supostamente "neutros" de espetáculo por ambientes dotados de significado e referências próprios. Peças de teatro realizadas em casarões e hospitais abandonados, e centros culturais construídos em antigas fábricas, por exemplo, começaram a se tornar cada vez mais comuns a partir da década de 80. O Centro Cultural Vergueiro, inaugurado no final da década de 70, talvez tenha sido o último edifício cultural desse porte criado a partir do zero, num projeto encomendado especificamente para a função que ia exercer. Edifícios como o Sesc Pompéia (projeto de 1977, da arquiteta Lina Bo Bardi, a partir de uma fábrica abandonada) ou a Pinacoteca do Estado (reformada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha entre 1993 e 1998) já fazem parte do tipo de museu/centro cultural que se reapropria de uma tradição anterior. Repete-se aqui a passagem ocorrida em Paris, do Centro Cultural Pompidou – uma obra que pouco importa, neste contexto, chamar de moderna ou pós-moderna, mas que em todo caso era especialmente construída para os fins a que se propunha, colidindo de forma berrante com a vizinhança – para o Museu d'Orsay, adaptação de uma antiga estação de trens para sediar, como que numa instalação ao vivo, o museu do impressionismo. Neste último caso, certamente nenhuma intenção "moderna" de romper com a história, de modificar o mundo através de estratégias de choque e estranhamento, estava em curso.

2. VANGUARDA EM CRISE

Em 1983, ano em que Kenneth Frampton escrevia seu manifesto arquitetônico, já se admitia amplamente a idéia de que os ideais da vanguarda modernista estavam em declínio – ou haviam simplesmente desaparecido. Vejamos como esse autor historia o processo. A emergência da vanguarda artística, diz Frampton, é um fenômeno "inseparável da modernização tanto da sociedade quanto da arquitetura". A partir da metade do século 19, entretanto, a vanguarda histórica tornou-se crítica da modernidade, afastando-se da vulgar realidade do mundo industrial e mercantil. "A despeito dessa crítica, a modernização continua sem freios, e ao longo da segunda metade do século 19 a arte burguesa se distancia progressivamente das duras realidades do coloni-

alismo e da exploração paleotécnica." Muitas estratégias – a "arte pela arte", por exemplo – foram mecanismos de se afastar dessas realidades.

Todavia, no século 20, correntes artísticas como purismo, neoplasticismo e construtivismo (escolas ligadas ao desenvolvimento do racionalismo arquitetônico) imaginaram-se novamente em consonância com o progresso técnico: "estes movimentos foram a última ocasião em que um vanguardismo radical está disposto a se identificar plenamente com o processo de modernização".

Logo depois, nova reviravolta iria acontecer.

> Nos anos 30, contudo, o predomínio do atraso e a crônica insegurança das massas recentemente urbanizadas, as reviravoltas causadas pela guerra, pela revolução e pela depressão econômica, acompanhadas de uma súbita e crucial necessidade de estabilidade psicossocial diante das crises globais na economia e na política, tudo induziu a uma situação em que tanto os interesses do capitalismo monopolista quanto os do capitalismo de estado se encontravam, pela primeira vez na história moderna, divorciados dos impulsos liberadores da modernização cultural. (p. 20)

Em outras palavras, o fascismo e o stalinismo, nos anos 30, marcam o momento em que o desenvolvimento econômico pela primeira vez se tornou reacionário do ponto de vista da "cultura" – entendida aqui não apenas como atividade artística mas como o conjunto das crenças e práticas do cotidiano. Frampton situa as opiniões de Clement Greenberg, em "Vanguarda e *Kitsch*", dentro desse contexto de pessimismo, de recuo na autoconfiança das vanguardas. A estética de Greenberg, diz Frampton, apresentou-se como um substituto para o que o projeto moderno tinha de liberador culturalmente, na vida cotidiana, nos modos de pensar de todo mundo.

> Confusos com os encaminhamentos políticos e culturais do stalinismo, antigos protagonistas de esquerda da modernização sociocultural agora recomendam uma retirada estratégica com relação ao projeto de transformar totalmente a realidade. Essa renúncia é defendida com base na crença de que, enquanto persistir a luta entre capitalismo e socialismo (com a política manipulativa da cultura de massas que esse conflito necessariamente acarreta), o mundo moderno não pode mais continuar a manter o projeto de incrementar uma cultura marginal, liberadora, vanguardista que iria romper (ou falar da ruptura) com a história da repressão burguesa. (Ibid.)

Pode-se discutir indefinidamente se o pós-modernismo existe de fato ou se se trata, afinal, de um rótulo sem significado, aplicável a um sem-número de manifestações artísticas distintas, tanto as nossas contemporâneas quanto as surgidas já nas primeiras décadas do século 20. Haverá, com efeito, antecedentes da arte pós-moderna em qualquer época da humanidade – tudo depende de como definirmos o conceito, e do tipo de atenção, do poder de reformulação do nosso modo de olhar sobre as outras épocas, que esse conceito for capaz de proporcionar. Talvez seja uma questão puramente escolástica decidir em que medida o pós-modernismo já estava contido no modernismo; do mesmo modo, pode-se dizer que os princípios determinantes do modernismo já estavam contidos no romantismo ou no maneirismo. Contudo, o que parece inegável, nesses textos de inícios da década de 80, é a reação a um determinado modo de entender o modernismo – aquele modernismo instituído e formalizado, no âmbito intelectual norte-americano, pelas teorias de Greenberg. Seja o que for que se entenda por modernismo ou pós-modernismo, não há dúvida de que se inaugura então uma era "pós-greenberguiana". As teses de "Vanguarda e *Kitsch*" vão sendo refutadas de todos os lados. Por vezes, nem se chega a tanto: trata-se apenas de valorá-las negativamente. Menos do que procurar suas contradições

internas ou as insuficiências que tenha para dar conta do mundo real, cumpre empreender uma estratégia retórica, pela qual se joga aquele texto "para o passado"; não só as teses de Greenberg deixam de parecer vanguardistas (de "avançadas" passam a parecer quase "reacionárias" na última citação de Frampton), como se tornam opressivas, limitadoras.[175]

Dito assim, é como se estivéssemos lamentando a "injustiça" feita contra Greenberg. Veremos em seguida o quanto as críticas a esse autor podem ser tão ou mais frágeis quanto ele próprio. O problema, em todo caso, não é "salvar" ou "condenar" um texto escrito em 1939, mas notar – e nisto razão não falta aos pós-modernos – o quanto as idéias greenberguianas deixaram de ser *justificação, explicação, defesa* da arte moderna para se tornarem *norma, prescrição, regra* do fazer artístico. Quaisquer que fossem as intenções de Greenberg, ocorreu sem dúvida com sua teoria aquilo que reprovávamos, logo no início deste livro, como os critérios da crítica conservadora: a regra passou a valer mais do que a prática, automatizando-se sua aplicação: a arte "boa" terá de fugir do conteúdo e voltar-se predominantemente sobre a própria linguagem, ou não será arte de jeito nenhum. Difícil saber o quanto Greenberg ou algum discípulo seu terá, alguma vez, aplicado de forma tão estrita as teorias de "Vanguarda e *Kitsch*"; o provável é que uma nova geração de críticos, que tomara conhecimento desse texto quando submetida às rotinas do treinamento acadêmico, não pudesse deixar de vê-lo como desinteressante, incompleto, ultrapassado.

Podemos resumir o estado de espírito naqueles começos dos anos 80 numa palavra. O modernismo – ou melhor, aquele modernismo greenberguiano – tornara-se *normativo*;[176] em nenhuma área mais do que na arquitetura isso se fazia sentir. As propostas de Frampton são comparativamente moderadas, se as aproximamos de teóricos como Robert Venturi e Charles Jencks, os pós-modernos por antonomásia. Tentemos ver, por enquanto, como se dá na prática – isto é, na crítica de obras concretas – a proposta de Frampton. Uma igreja em Copenhague, a Igreja Bagsvaerd, construída por Jorn Utzon em 1976, serve como modelo para o seu "Regionalismo Crítico". Trata-se de uma obra

> cujo complexo significado se origina diretamente de uma conjunção revelada entre, de um lado, a *racionalidade* da técnica normativa e, do outro, a *a-racionalidade* de uma forma idiossincrática. Na medida em que o edifício é construído em torno de um quadriculado regular e é composto de módulos repetitivos a serem preenchidos – blocos de concreto em primeiro lugar e paredes de concreto pré-moldadas em segundo –, podemos justificadamente encará-lo como um resultado da civilização universal. Tal sistema de edificação,

175 O modernismo passaria, na verdade, a ser acusado de tudo: veja-se este trecho, de um livro de ampla divulgação, publicado originalmente em 2001 para a editora da Tate Gallery: "[os multiculturalistas pós-modernos] apontam as distorções criadas pelo modernismo, que contemplava a história como um desenvolvimento linear em direção a metas sociais, políticas e filosóficas aceitas universalmente [...] Por conseguinte, a história modernista justificou a colonização européia da África, da Ásia e das Américas do Sul e do Norte como o 'fardo do homem branco', invocando seu imperativo moral para introduzir culturas mais 'primitivas' nos privilégios da civilização européia." Eleanor Heartney, *Pós-modernismo*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 65. Obviamente, tudo ficaria mais matizado se não se confundisse "modernidade" com "modernismo".

176 O crítico Andreas Huyssen sugere uma explicação histórica para o prestígio desse modernismo "normativo": "Não é coincidência que a codificação ocidental do modernismo como cânon do século 20 tenha tido lugar nas décadas de 40 e 50, imediatamente antes e durante a Guerra Fria." É que, com Hitler e Stálin, "a ameaça de um controle totalitário sobre toda a cultura forjou um elenco de estratégias defensivas para proteger a alta cultura em geral [...] Assim, críticos conservadores como Ortega y Gasset afirmavam que a alta cultura deveria ser protegida da 'rebelião das massas'. E críticos de esquerda, como Adorno, insistiam em que a arte verdadeira é a que resiste à sua incorporação pela indústria cultural capitalista [...] A era de Hitler, Stálin e a Guerra Fria produziram versões do modernismo, tais como as de Clement Greenberg e Adorno, cujas categorias estéticas não podem ser separadas das pressões desse período. E é neste sentido, creio, que a lógica do modernismo esgrimida por esses críticos terminou por constituir um beco sem saída, ao postular-se como rígida prescrição estética, tanto para a produção artística quanto para a avaliação crítica. Quando o confronto entre o 'mau' realismo socialista e a 'boa' arte do mundo livre começou a perder seu peso ideológico, na era da *détente*, toda a relação entre modernismo e cultura de massas, assim como o problema do realismo, pôde começar a ser reformulado [...] "Guía del Posmodernismo", in Nicolás Casullo (org.), *El Debate Modernidad Posmodernidad*. 5ª ed., Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995 [1987], pp. 286-287.

> compreendendo uma estrutura de concreto colocada *in situ* e elementos de preenchimento pré-fabricados de concreto, foi com efeito aplicado incontáveis vezes em todo o mundo desenvolvido. Entretanto, a universalidade desse método construtivo – que inclui, neste caso, envidraçamento regular no teto–, é abruptamente mediada quando se passa da superfície modular do exterior, otimizada em termos de custos, para a muito menos otimizada concha de concreto reforçado que ocupa o interior da nave. Esta última é obviamente uma opção de construção relativamente pouco econômica, selecionada e manipulada primeiramente por seu poder associativo – ou seja, uma abóbada significa espaço sagrado – e, em segundo lugar, por suas múltiplas referências interculturais. Enquanto a abóbada em concha de concreto reforçado há bastante tempo conquistou um espaço estabelecido no cânon da arquitetura moderna ocidental, seu perfil altamente elaborado adotado neste caso dificilmente poderia ser visto como familiar, e o único precedente dessa forma, num contexto sagrado, é oriental, e não ocidental: a saber, o teto dos pagodes chineses, citado por Utzon em seu ensaio seminal de 1963, "Plataformas e Platôs". (pp. 25-26)

Sem conhecer *in loco* a obra de Utzon, torna-se evidentemente difícil avaliar o grau de acerto dessa descrição. O que chama a atenção, na leitura desse trecho de Kenneth Frampton, é o fato de se dar significado positivo a tudo aquilo que, 20 ou 30 anos antes no máximo, seria motivo de condenação. Aqui, não são exatamente os critérios greenberguianos que serviriam para projetar uma sombra de ridículo sobre a Igreja Bagsvaerd; porém, a definição do mau gosto por Umberto Eco – o "estilema deslocado" – não deixa de nos vir à mente quando lemos sobre essas naves votivas que também são tetos de pagode chinês e lembranças das conchas

da Ópera de Sidney (a mais famosa obra de Utzon), dentro de uma estrutura austera e reta de arquitetura racional... Só que o "estilema deslocado", no *kitsch*, tinha função ostentatória e nobilitante. Neste caso, o *kitsch* teria sido recalcado para o interior do edifício, em vez de servir como enfeite na fachada. Claro, poderíamos ler isso como um "anti-*kitsch*", ou um "negativo do *kitsch*"; o que mais importa, em vez de rotular pejorativamente determinada obra, é notar o quanto a análise, a fraseologia de Frampton, sem ignorar a discussão em torno do *kitsch*, caem elas próprias numa espécie de mau gosto teórico:

> Embora a abóbada principal da Igreja Bagsvaerd espontaneamente signifique sua natureza religiosa, isto é feito de modo a evitar uma leitura exclusivamente oriental ou ocidental do código pelo qual o espaço público e sagrado se constitui. O propósito dessa expressão é, claro, secularizar a forma sagrada evitando o conjunto usual de referências semânticas religiosas e com isso o correspondente espectro de respostas automáticas que usualmente as acompanha. Pode-se dizer que isso é uma maneira mais apropriada de apresentar uma igreja numa época altamente secular, em que qualquer alusão simbólica ao mundo eclesiástico usualmente degenera de imediato nas vaguidões do *kitsch*. Contudo, e de modo paradoxal, essa dessacralização em Bagsvaerd sutilmente reconstitui uma base renovada para o espiritual – que se baseia, eu diria, numa reafirmação regional – uma base, ao menos, para alguma forma de espiritualidade coletiva. (p. 26)

Fica difícil entender como é que um regionalismo em Copenhague deveria ser ao mesmo tempo oriental e ocidental: a não ser que se tratasse de um templo budista, ou que houvesse expressiva imigração chinesa à capital da Dinamarca, o complexo de alusões estilísticas posto em cena nessa igreja poderia com mais exatidão ser chamado de internacional – um internacionalismo

eclético, ao contrário do internacionalismo modernista – do que regional.[177] Mais estranha ainda é a tentativa de conciliar o "racional" dos métodos de construção modernos com o "a-racional" (Frampton evita o termo "irracional") de sua procurada espiritualidade coletiva. Como nos exemplos de Umberto Eco, haveria aqui a vontade de servir a dois públicos ao mesmo tempo, fazendo dessa igreja não apenas uma espécie de "sereia estilemática" – mas também uma sereia ideológica? De fato, se o problema a ser resolvido é o de construir uma igreja "numa época altamente secular", a pergunta que se poderia fazer a um arquiteto de vanguarda é: por que construir igrejas? E que tipo de igrejas? O culto protagonizado pelo clero protestante ou católico dinamarquês, por estar localizado dentro de uma nave alusiva aos pagodes do Extremo Oriente, estaria favorecendo alguma "renovação da espiritualidade coletiva"?

Estamos diante de uma característica recorrente no pós-modernismo: se a arquitetura moderna pretendia "mudar o homem", "criar uma nova sociedade" etc. – e basta ver os escritos, nada esquerdistas aliás, mas bastante utópicos, de Le Corbusier por exemplo –, o pós-modernismo tem uma visão bem mais conciliatória, quando não de aberta adesão, diante dos princípios vigentes, como veremos mais adiante. Mas essa visão conciliatória em termos ideológicos e estilísticos muitas vezes não abandona o tom messiânico da vanguarda, pela qual uma obra de arte, ou um edifício inovador, haveria de ter influência revolucionária no agir dos homens: daí a justificativa em torno da renovação da espiritualidade, da recusa em face a reações religiosas estereotipadas, de que se vale Frampton: um resquício de amor pela ruptura em meio a uma estética de conciliação.

3. O "NOVO PAPEL DA CRÍTICA"

Partindo dos mesmos textos de Ricoeur e da mesma crítica ao modernismo greenberguiano, o artigo de Craig Owens chega a conclusões bem mais radicais em sua defesa do pós-modernismo feminista. Vejamos como analisa (e elogia) algumas obras específicas, como por exemplo um trabalho de Marta Rosler, intitulado *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (A Bowery em Dois Sistemas Descritivos Inadequados). A obra consiste em fotos de fachadas comerciais na Bowery, que era uma das regiões mais degradadas de Nova York até meados do século 20; nos dezesseis quarteirões debaixo de uma via elevada, encontravam-se dezenas de milhares de moradores de rua. Ao lado de cada foto, a artista juntou um painel agrupando várias palavras escritas à máquina, todas significando bebedeira. Craig Owens observa:

> Rosler recusou-se a retratar os habitantes de Skid Row, a falar em sua defesa, a iluminá-los a partir de uma distância segura (fazendo fotografia como um trabalho social à maneira de Jacob Riis). Pois a fotografia "comprometida", ou "vitimizante", como Rosler a denomina, passa por cima do papel constitutivo de sua própria atividade, que é tomado como sendo meramente representativo (o "mito" da transparência e da objetividade fotográficas). Apesar de sua benevolência ao representar aqueles a quem foi negado o acesso aos meios de representação, o fotógrafo inevitavelmente funciona como um agente do sistema de poder que silenciou essa gente em primeiro lugar. Assim, eles são vitimizados duplamente: primeiro pela sociedade, e então pelo fotógrafo que presume ter o direito de falar em defesa deles. (pp. 79-80)

O tom politicamente correto do autor não pára por aí:

> A posição de Rosler coloca um desafio para os críticos também; especificamente, para o ato do crítico de substituir por seu próprio discurso o discurso da obra de arte. Neste ponto do meu texto, portanto, minha voz deve ceder espaço

177 Ampliando a análise dessa igreja em sua *História Crítica da Arquitetura Moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1991], p. 383), Frampton chama a atenção para as janelas de madeira e divisórias com ripas "que parecem aludir tanto à igreja nórdica padrão genuína como ao ornamentado artesanato tradicional de carpintaria da China e do Japão".

> para a da artista; em seu ensaio "Dentro, em Volta e Refletindo (Sobre a Fotografia Documental)", que acompanha *The Bowery*, Rosler escreve: "Se o empobrecimento é aqui um assunto, é certamente o empobrecimento das estratégias representacionais cambaleando sozinhas em vez do empobrecimento de um modo de sobrevivência. As fotografias são impotentes para *lidar com* a realidade que é entretanto totalmente compreendida por antecipação pela ideologia, e são tão enganadoras quanto os grupos de palavras [nos painéis] que pelo menos estão mais perto de se localizar dentro da cultura da embriaguez em vez de serem formatadas de fora". (p. 80)

Uma vez que Craig Owens silencia sua voz, talvez devêssemos fazer o mesmo, e encerrar a discussão sem mais comentários. Observe-se todavia que, pelo raciocínio do autor, o mais justificável seria nem sequer ter começado a falar da obra.

Mais importante do que isso é notar que nessa crítica ao mito da objetividade fotográfica, nessa denúncia da violência que estaria sendo feita sobre as pessoas ao retratá-las, condena-se uma idéia da representação, e do realismo, que nada autoriza a considerar "moderna". Vimos à exaustão de que modo o paradigma greenberguiano se fundamenta justamente na crítica à representação, na idéia de uma arte explorando os próprios meios da linguagem em vez de reproduzir o real. Toda essa defesa do "silêncio", toda essa "retirada" do papel dominador/masculino da voz do artista, não tem por que não ser assimilada ou "filiada" (eis a imagem patriarcal que se insinua no momento em que escrevo) à teoria modernista.

Igualmente discutíveis, desse ponto de vista, são os raciocínios de Owens em torno da obra de Sherrie Levine. A artista marcou época tirando fotografias que nada mais são do que fotos de outras fotografias famosas, como as de Walker Evans retratando a população pobre americana durante a Depressão dos anos 30. Eis o comentário de Owens:

> quando Sherrie Levine se apropria – literalmente "tira" – as fotografias de Walker Evans sobre os pobres da zona rural, ou, talvez com mais pertinência, as de Edward Weston de seu filho Neil posando como um torso clássico grego, estará ela simplesmente dramatizando a diminuição das possibilidades criativas numa cultura saturada de imagens, como se costuma repetir? Ou sua recusa de uma autoria não seria de fato uma recusa do papel do criador como um "pai" de seu trabalho, ou dos direitos de paternidade assegurados ao autor pela lei? [...] Algumas vezes Levine colabora com Louise Lawler sob o título coletivo de "Um Quadro Não é Substituto Para Nada" – uma inequívoca crítica da representação tal como é tradicionalmente definida. (E. H. Gombrich: "Tudo é fabricação de imagens, e toda fabricação de imagens é a criação de substitutos".) Sua colaboração não nos levaria a perguntar de que coisa a pintura é supostamente um substituto, no lugar de que coisa ela está, que ausência está a esconder? E quando Lawler apresenta "Um Filme sem Imagens", como o fez em Los Angeles em 1979 e novamente em Nova York em 1983, estará simplesmente solicitando que o espectador colabore na produção da imagem? Ou não está também negando ao espectador o tipo de prazer visual que o cinema costumeiramente provê – um prazer que tem sido relacionado às perversões masculinas do voyeurismo e da escopofilia? (p. 84)

Fica difícil saber por que a interpretação não poderia ser exatamente oposta: não estaria Sherrie Levine implicitamente aceitando a mudez a que as mulheres foram condenadas pelo poder patriarcal? E, quando Lawler apresenta um filme sem imagens, não estaria delegando aos homens o poder de produzi-las? Poderíamos ir mais adiante, e perguntar se, em vez de apresentar uma análise original, Craig Owens não seria mais fiel ao trabalho de

Sherrie Levine simplesmente repetindo aquelas idéias que ele considera costumeiramente repetidas, a respeito das "possibilidades diminuídas para a criatividade numa cultura saturada de imagens". Seja como for, estratégias como as de Levine e Lawler poderiam também ser incluídas na longa história da crítica modernista à representação, que começa com o quadro totalmente negro pintado por Malevitch em 1913...

Não constitui propriamente um problema o fato de que sob a rubrica "pós-modernismo" estejamos vendo casos bastante diversos – a "não-obra" radical de Sherrie Levine e a arquitetura discretamente híbrida e alusiva de Utzon. Também sob o rótulo de modernismo muita coisa extrema e muita coisa moderada se fez. O que chama a atenção é o impulso, o ato de volição crítica, pelo qual tanto Owens como Frampton, entre outros, passarão a formular de modo diferente, com outro vocabulário, aquilo que antes cabia no conceito de modernismo. O discurso crítico determina, com especial autoridade, a mudança de critérios, de enfoques, de valoração artística.

Não deixa de ser irônico que um enfático ato opinativo proclame, no caso de Owens, a condenação a toda autoridade patriarcal/modernista/autoral. Pois o crítico está formulando de modo mais ou menos persuasivo determinadas asserções a respeito do que "agora vale" e do que "não vale mais" no jogo artístico. Em qualquer texto sobre arte, a dosagem entre explicação e juízo de valor, entre raciocínio dedutivo e ato político, sem dúvida sempre varia. Chama a atenção que critérios políticos, ou de conteúdo, aplicados com maior ou menor bom senso, se tornem especialmente enfáticos nas intervenções dos pós-modernos – justamente num momento em que a política tradicional (aquela em que Greenberg, Lukács, Bloch, Ferreira Gullar se envolviam) se vê em processo de descrédito. Assim, a força do crítico – seu poder imaginativo e discursivo – aumenta, paradoxalmente, quanto mais se fala na necessidade de dar voz "ao outro" e se enfatiza o fim do papel messiânico, iluminado, revolucionário do artista. Esse discurso "dos outros", afinal, poderia ser entendido menos como um discurso dos que foram anteriormente silenciados pelo cânone modernista consagrado, e mais como um discurso do próprio crítico, que passa a rivalizar com o do artista.

Distorcendo um pouco o sentido original, é o que diz, para continuarmos a citar a antologia de Hal Foster, o crítico Gregory Ulmer:

> A crítica está passando agora por uma transformação, assim como a literatura e as artes foram transformadas pelos movimentos de vanguarda nas primeiras décadas deste século. A quebra com a mímesis, com os valores e pressupostos do "realismo", que revolucionaram as artes modernistas, está agora em curso (tardiamente) no que diz respeito à crítica [...] "a pós-crítica" (pós-modernista, pós-estruturalista) se constitui precisamente da aplicação dos mecanismos da arte modernista para o campo das representações críticas. (p. 93)

4. NOVOS CÓDIGOS

Num intuito mais descritivo, e longe da combatividade política dos textos anteriores, o arquiteto pós-modernista Charles Jencks escreveu um resumo, em 1987, do que seriam os traços principais do novo estilo – que ele localiza como sendo o da "terceira fase do pós-modernismo", iniciada já na década de 70. Ainda aqui veremos a vontade de periodizar – de decretar o fim do modernismo – dependendo mais de uma definição excessivamente estrita do moderno que de uma ruptura com seus princípios. O fato de chamar de "novas regras" o elenco de características enumeradas no artigo talvez seja conscientemente irônico; Jencks afirma, em todo caso, que em comparação com as velhas regras do classicismo arquitetônico as atuais são mais relativas do que absolutas.

A primeira das "regras" é a da "beleza dissonante" ou "harmonia desarmônica", que busca a unidade fragmentada em vez de um todo coerente. "A partir de uma sociedade pluralista", afirma Jencks, "forma-se uma nova sensibilidade que considera a harmonia supersimplificada seja como algo falso, seja como pouco desafiador. A justaposição de gostos e visões de mundo é apreciada por ser mais real do que as linguagens integradas do

Classicismo e do Alto Modernismo."[178] A segunda regra está estreitamente ligada a esta.

> Regra tão forte quanto a da "harmonia desarmônica", e justificando-a, é o *pluralismo*, tanto cultural quanto político [...] Uma posição fundamental do pós-modernismo [...] foi a sua variedade estilística, sua celebração da diferença, da "alteridade" [*otherness*] e heterogeneidade irredutíveis. A arte feminista e o planejamento comunitário foram (nos anos 70) dois típicos movimentos sem relação mútua que ajudaram a formar o espírito de tolerância e o gosto pela variedade. Em arquitetura, a contraparte estilística do pluralismo é o *ecletismo radical* – a mistura de diferentes linguagens para envolver diferenças culturas de gosto e definir diferentes funções de acordo com o estado de espírito adequado a cada uma delas. (pp. 282-283)

Também nessa linha, depois de outras características nomeadas por Jencks, como o antropomorfismo (a arquitetura imitando, de forma sutil ou não, os traços físicos do corpo humano – regra nº 4), estaria a sensação (regra nº 5) "de um contínuo histórico e da relação entre o passado e o presente". Jencks dá como exemplo as esculturas de Ann e Patrick Poirier, estruturas fragmentárias que

> combinam arquétipos, mitos semi-rememorados e paisagens em miniatura. Procuramos nessas ruínas possíveis relações entre coisas como uma flecha, folhas de bronze e lábios negros: sem entender inteiramente a antiga estória da qual

178 Charles Jencks, "The Emergent Rules", in Thomas Docherty (org.), *Postmodernism: A Reader*. Nova York e Londres, Harvester Whitsheaf, 2003, p. 282. Originalmente publicado em Charles Jencks, *Postmodernism*. Nova York e Londres: Rizzoli/Academy Editions, 1987.

> essas coisas podem ser fragmentos, mas ainda assim convidados a fazer um palpite sobre sua significação. A alegoria enigmática faz uso de memórias parciais e dissociadas e, na melhor hipótese, cria um simulacro de significado em que as [conotações] se combinam e harmonizam. É essa aura harmoniosa que se torna o assunto desse gênero paradoxal – uma narrativa sem enredo. A anamnese [este o nome que Jencks atribui a essa característica] é uma das mais antigas figuras de retórica e agora se tornou um objetivo em si mesma. (pp. 286-288)

A regra nº 6 já é nossa conhecida também:

> A muito propagandeada "volta à pintura" no pós-modernismo tem também sido acompanhada de uma "volta ao conteúdo", e esse conteúdo é tão diverso e divergente quanto o é uma sociedade pluralista. A exposição do Museu Hirschorn intitulada "Conteúdo, 1974-1984" mostrou um pouco dessa variedade – o assunto estendendo-se da autobiografia para a cultura erudita e a cultura popular, do comentário social para a especulação metafísica, das pinturas da natureza aos retratos da natureza psicológica. Além disso, havia a ampliação dos gêneros tradicionais, como a pintura narrativa, a natureza-morta e a paisagem, [habitualmente reunidos] em mostras sobre pintura realista. (p. 288)

Tudo poderia ser incluído também na regra nº 7, que fala da "codificação dupla". Jencks resume-a com uma citação do dramaturgo August Strindberg: "não diga 'ou isso... ou aquilo... mas sim isso... *e* aquilo!'". Sem dúvida, reconhece Jencks, a figura da coincidência dos contrários tem uma longa história na filosofia e na estética, e o uso da ironia e da ambigüidade era fundamental no modernismo. Os exemplos que Jencks cita são entretanto esclare-

cedores. Em sua renovação do hotel Torrentius, uma mansão do século 16 em Liège, Bélgica, o arquiteto Charles Vandehoeve fez uma

> soberba compilação de opostos, suscetíveis de várias leituras simultâneas: um fragmento arqueológico real, um ornamento secessionista [estilo vienense de fins do século 19] e a sobreposição de formas geométricas abstratas. As ironias e justaposições são apresentadas em surdina, favorecendo uma harmonia do tipo "isso e aquilo" [...]. (ibid.)

Jencks cita outro edifício do mesmo arquiteto

> Quando Vanderhoeve adiciona uma nova fachada a um museu de artes decorativas, ele inventa uma nova ordem jônica estilizada, com volutas de tamanho exagerado feitas com círculos concêntricos, mas concilia isso com a geometria previamente existente de um modo que implica tanto continuidade com o passado quanto a identidade separada do presente. Essa forma de dupla codificação permite-nos ler o presente no passado assim como o passado no presente, como se a história procedesse através de uma gradual evolução de formas permanentes em vez de numa sucessão de estilos revolucionários, cada um dos quais obliterando o seu predecessor. (pp. 288-289)

Poderíamos dizer, a respeito desta regra, que se a dupla codificação e a coincidência de opostos não são característica exclusiva do pós-modernismo, como diz Jencks, em seus exemplos está em jogo um tipo específico de coincidência de opostos: a coincidência entre opostos no tempo. Combinam-se passado e futuro, numa junção de estilos antes considerados incompatíveis porque característicos de épocas muito diferentes. É em torno desses elementos que se dá a ambigüidade, e é este tipo de código (o dos estilos de uma época) que está sendo ironizado, "duplificado", nos termos de Jencks.

Quando vários códigos são usados coerentemente para um determinado propósito, prossegue o autor, eles

> produzem outra qualidade buscada pelos pós-modernistas, a *multivalência*. Um edifício univalente ou uma obra de arte minimalista podem ter integridade, mas apenas de um tipo exclusivo e em geral auto-referente. Em contraste, uma obra multivalente alcança o resto do ambiente, tem muitas referências laterais, e muitas associações diferentes. Sua intenção é inclusiva e, quando bem-sucedida, tem a ressonância de um símbolo. (p. 289)

A regra nº 9 (mas será que são tantas regras assim?) estipula:

> Precondição para essa ressonância é uma relação complexa com o passado: sem memórias e associações, um edifício se torna diminuído em significado, e quando é puramente revivalista [quando simplesmente imita um estilo antigo] seu alcance ficará da mesma forma restrito. Daí a ênfase pós-modernista na anamnese, no contínuo histórico, e outra de suas regras definidoras, o deslocamento das convenções, ou a reinterpretação da tradição. Muitas das discussões em torno do pós-modernismo estão focalizadas em um ou outro dos vários "retornos": a volta à pintura, à figuração, ao ornamento, ao monumento, ao conforto, ao corpo humano e assim por diante. A lista é quase interminável, mas todos esses retornos devem em certa medida ser inventivos para que possam transcender o simples caráter de uma réplica [do passado]. [...] assim de vários modos as velhas formas ganham novos significados para justificar sua existência. (p. 291)

Segue-se (regra nº 10) o que Jencks chama de "elaboração de novas figuras de retórica", como por exemplo as da "erosão" e da "elisão", que o autor identifica na arquitetura de Charles Moore. Seu texto vai entrando em considerações minuciosas demais para os nossos interesses neste momento. Logo em seguida, entretanto, o autor aborda uma questão mais ampla, que exigirá uma discussão em separado.

5. FUGA DO CENTRO, FUGA DA HISTÓRIA

Charles Jencks faz como que um resumo das diversas características do pós-moderno quando teoriza, em sua regra nº 11, aquilo que denomina de "volta ao centro ausente":

> Está retratada tanto de modo consciente por Arata Isozaki como um comentário sobre a natureza descentrada da vida japonesa, quanto de modo não consciente por James Stirling em Stuttgart, Michael Graves no edifício Humana, Ricardo Bofill em Montpellier e em quase todo arquiteto pós-moderno que faz um plano [urbanístico] central e então não sabe o que pôr no seu lugar de honra. Esse paradoxo é tão espantoso quanto revelador: um desejo pelo espaço comunitário, uma celebração perfeitamente válida daquilo que temos em comum, e então a admissão de que não há nada totalmente adequado para preenchê-lo.
>
> Talvez isso reflita a sensação de perda que está por trás de tantos inícios que podem ser caracterizados com o prefixo de "pós". Com efeito, se voltamos ao primeiro uso do termo por Arnold Toynbee e outros nas décadas de 1940 e 1950, detectamos uma conotação similarmente melancólica. Pós-moderno, naquele momento, significou uma cultura que era pós-ocidental e pós-cristã: uma cultura que tem um forte senso de seu ponto de partida, mas não tem um senso claro de seu ponto de chegada. Essa ambivalência merece ser enfatizada porque, é claro, o termo também significava ainda-moderno e ainda-cristão – sugerindo uma apreciação muito clara das raízes culturais e dos valores encarnados no comportamento cotidiano, na lei e na linguagem [...] Uma sociedade pós-industrial, por exemplo, ainda depende fundamentalmente da indústria, não importando o quanto a sua estrutura política e econômica se moveu em direção ao grau de organização seguinte – computadores, troca de informação e economia de serviços. A ambivalência reflete acuradamente esse duplo estado de transição, em que a atividade se move para além de um ponto conhecido, mas mantém um olhar, ou traço, ou amor, na direção do local passado. Às vezes idealiza a segurança desse ponto de partida, com nostalgia e melancolia, mas ao mesmo tempo pode exultar numa liberdade recém-descoberta e num senso de aventura. O pós-modernismo é nesse sentido esquizofrênico com relação ao passado: igualmente tão determinado em reter e preservar aspectos do passado quanto em ir para diante; excitado com relação aos *revivals*, mas querendo escapar das fórmulas mortas do passado. Fundamentalmente mistura o otimismo do *revival* renascentista com aquele dos futuristas, mas é pessimista quanto a encontrar algum ponto de salvação, seja ele a economia, uma sociedade sem classes, uma meritocracia ou uma organização racional da economia mundial (isto é, qualquer das respostas que foram momentaneamente apresentadas nos últimos cem anos). (pp. 292-293)

Este último parágrafo de Jencks encerra um deslize curioso: se o "pós-modernismo" pretende preservar aspectos do passado, ao mesmo tempo que aponta para o futuro, seria de esperar que esse passado a que o texto se refere fosse o... *modernismo*, que o

pós-modernismo está a superar, ainda que com nostalgia. Ao contrário, Jencks toma esse passado como sinônimo de *qualquer passado*, o Egito, a Idade Média, o século 19... considerando cada uma dessas épocas (regra nº 10) como um repertório de características estilísticas (os "estilemas" que vimos em Eco) a serem usadas conforme a inspiração do arquiteto. Num campo tão repleto de ambigüidades intencionais, de paradoxos voluntários e jocosos, parece ter ocorrido aqui uma contradição menos consciente e planejada.

Não tanto uma "relação complexa com o passado", trata-se de uma rejeição bastante clara a um passado imediato – o modernismo – e, com isso, de uma espécie de liberação com relação aos outros passados. É como se a frase de Jorge Luís Borges a respeito da "tradição argentina" (que vimos no capítulo anterior), segundo a qual os argentinos têm a liberdade de usar todas as tradições européias, porque não são ingleses, nem franceses, nem espanhóis, fosse aqui retomada em termos temporais, e não geográficos.

Ao mesmo tempo, não saímos do "novo regionalismo" defendido por Frampton – no que ele tem de rejeição a um dogma internacional da construção arquitetônica moderna. Com efeito, tanto a regra nº 11, falando do "descentramento", quanto as regras nºs 1 e 2, sobre a "harmonia desarmônica" e o "pluralismo", parecem ecoar os textos de Paul Ricoeur citados no início deste capítulo.

De certo modo, o "multiculturalismo" e a "alteridade" não surgem simplesmente como princípios filosóficos ou características do espírito de nossa época, a servir de pano de fundo para a arte e a arquitetura pós-modernas. Na verdade, menos do que um espírito que estivesse sendo refletido nas obras, as obras parecem ter abertamente, programaticamente, trazido esse pano de fundo ao primeiro plano. Idéias de pluralismo e alteridade estão sendo representadas, figuradas, no texto de Jencks: não se trata mais de uma visão de mundo, mas sim da transposição, no próprio corpo do edifício construído, de uma multiplicidade de pontos de vista. a crítica à perspectiva, que víamos constantemente colocada pela arte moderna, parece ser aqui entendida de forma literal: o edifício será ele próprio difícil de ser totalizado a um só olhar, impondo quase que a dança dos diversos estilos e pontos de vista no mundo real. Não é, portanto, que um edifício desarmônico seja

mais real do que um integrado, como formula Jencks; diríamos quase que o edifício desarmônico transpõe para o mundo real uma desintegração de perspectivas que, subjetivamente, já ocorria no modernismo. É como se, em vez de pintar um violão em estilo cubista, passássemos a construir os violões que Picasso pintou...

Talvez uma hipótese para lidarmos com o pós-modernismo – mais interessante do que simplesmente dizer que o pós-moderno apenas repetia princípios já contidos no moderno – seria entendê-lo como a "realização" da arte moderna; a tentativa de fazer em maquete, em romance, em pintura, em cinema aquilo que era o pressuposto teórico, não encenado, não literal, do modernismo. Claro que a fragmentação do mundo não é novidade, que a crítica ao eurocentrismo, a dissolução das certezas em torno do progresso, da ciência e da razão, são fenômenos bem anteriores aos anos 80; a partir da Guerra de 1914-18, diagnósticos desse gênero fazem parte do lugar-comum da crítica cultural e do pensamento estético e político. O característico, talvez, do pós-modernismo seria o fato de aplicar literalmente, como se tudo até agora tivesse sido um plano ainda irrealizado, esse diagnóstico. Nesse sentido, o pós-modernismo seria a consumação do modernismo.

Ao mesmo tempo, o modernismo procurava regenerar, tanto quanto expressar, esse estado de coisas, que via como acontecendo no mundo real. O pós-modernismo parece preocupado em replicar, em reconstituir como modelo, justamente o que era pesadelo para os modernos; nesse sentido, é mesmo a negação do moderno.

Reencontramos, na sistematização de Jencks, outros pontos condenados por Greenberg: a idéia de uma "narrativa", ainda que fragmentária e sem enredo (item nº 5), defendida por Jencks, contrapõe-se claramente às teses de "Vanguarda e *Kitsch*", em que se criticava o tom anedótico das pinturas de Repin – quadros que contam uma história, que apelam ao "reconhecível", ao "milagroso" e ao "simpático". Justamente o reconhecível – uma ordem jônica em pleno edifício contemporâneo, como no item no 7 –, o milagroso – a perfeita reconstituição em gesso e plástico de um monumento egípcio – e o simpático – a obra "ressonante", que consiste em ligar formas, cores e temas (regra nº 8) – estão na ordem do dia, refutando ponto por ponto as preferências de

Greenberg. Em outro momento da exposição dessa regra nº 8, é ainda Greenberg o alvo das críticas: a "multivalência" do edifício pós-moderno contrastaria com a "univalência" da arquitetura modernista ou da escultura minimalista, que se recusam a projetar no espectador associações de idéias diferentes, chamando a atenção apenas para si mesmas (são de tipo "auto-referente", como caracteriza Jencks). Também aqui se reinstitui o tema da "volta aos conteúdos", que víamos defendida por Craig Owens, e retomada por Jencks no item nº 6, e que Greenberg considerava necessário evitar "como a peste". Num plano metateórico, é claro que a oposição estabelecida por Greenberg entre vanguarda e *kitsch*, como pólos inconciliáveis, se desfaz também na medida em que se determina como interessante tudo o que for "dupla codificação" e "coincidência entre opostos".

Menos evidentes são os pontos em comum desse pós-modernismo com as formulações de Bloch em torno do expressionismo. A defesa do fragmento, do acúmulo de figuras alegóricas e emblemas, a idéia de um descentramento, de um movimento centrífugo, fortemente combatida do ponto de vista de um esteta conservador como Lukács, poderia ser vista com simpatia por Bloch; e certamente o pós-modernismo escolhe como inspiração, neste ponto, as teorias em torno do moderno propostas por Bloch e Benjamin. Mas também se trata, obviamente, de colocar Bloch e Benjamin sob um ângulo de leitura fortemente antiutópico. Se Bloch celebrava o pluralismo e a fragmentação como formas de esperar que o novo surgisse entre as brechas das ruínas da sociedade ocidental, aqui as ruínas são celebradas pelo que significam de morte das utopias, de descrédito geral nas idéias salvadoras (item nº 11).

Também nesse campo podemos incluir a bizarra regra nº 4, a que valoriza na arquitetura moderna o "antropomorfismo". O texto de Jencks inclui como ilustração uma foto da Casa Plocek de Michael Graves, em que as janelas, uma seção de arco e um detalhe em cor diferente na fachada correspondem respectivamente a olhos, boca e nariz do que seria uma máscara de guerreiro, de samurai talvez, de uma armadura em todo caso. A semelhança intencional entre o aspecto de uma casa e o de um rosto é enaltecida por Jencks – como uma resposta "empática" a um contexto de alienação e de paisagens excessivamente atulhadas de prédios

impessoais. "Tal arquitetura humaniza a forma inanimada na medida em que nós naturalmente projetamos nossa fisionomia e nossos humores sobre ela [...] numa época em que arquitetos e artistas estão freqüentemente desorientados quanto aos temas de suas obras, a presença humana se torna um ponto de partida válido." É como se reencontrássemos, de forma quase humorística, as frases de Bloch a respeito do "fisionômico" da arte expressionista em sua polêmica com Lukács (ver cap. 3):

> o que no mundo se assemelha a nós de maneira incompreensível vem à luz [nos quadros de Van Gogh] [...] a grama deixa de ser grama, o múltiplo desaparece e o fisiognômico triunfa. A coisa torna-se máscara, conceito, fórmula completamente deformada, desnaturalizada, do secreto prazer no objetivo de a atingir, o interior do homem e o interior do mundo se aproximam. Se Van Gogh nos levava ainda para fora de nós, se nele as coisas ainda falam, por mais violentamente que o façam, aparentemente apenas de si próprias e não como eco do homem, agora somos nós que ecoamos a partir das coisas; no novo expressionismo [...] as obras de arte, que podem nos parecer estranhamente familiares, podem nos parecer como espelhos da terra, onde descobrimos o nosso futuro, como os ornamentos encobertos de nossa imagem mais íntima. Isto corresponde aos anseios de ver finalmente o rosto humano; e por isso também não pode haver, para a obra de arte mágica, outros caminhos de sonho, senão aqueles em que pode acontecer a vivência do cavalgar de encontro a si mesmo; e não pode haver outra relação objetiva senão aquela que reflete o secreto contorno do rosto humano em todo o mundo [...][179]

179 Ernst Bloch, "O Expressionismo Visto Agora", in Carlos Eduardo Jordão Machado, *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo*, cit., p. 192.

Novamente, o pós-modernismo de Jencks parece resolvido a seguir literalmente, à risca, aquilo que num moderno como Bloch, antes era metáfora, ou licença da imaginação teórica. Trata-se de seguir, numa espécie de obediência fingida, uma regra onde antes havia metáfora; e ao mesmo tempo de negar tudo o que parecesse regra no modernismo anterior. Antes de mais nada, os teóricos e artistas do pós-modernismo parecem ter construído uma leitura quase fundamentalista do modernismo, tomando suas regras ao pé da letra, para só então "desaplicá-las" em suas obras.

Temos aqui uma relação entre arte e teoria, entre autor e crítica, que parece de certo modo reproduzir aquilo que Friedrich Schiller, num texto de finais do século 18, caracterizava como sendo a relação entre "poesia ingênua" (a dos clássicos gregos como Homero, por exemplo) e "poesia sentimental" (a dos que mais tarde viriam a ser chamados de românticos). Num caso, o do poeta ingênuo, trata-se de fazer poesia "em conformidade" com a natureza, sem estranhamento ou nostalgia. No caso do poeta sentimental, o afastamento de sua época com relação à natureza o faz ansiar por ela. Com os gregos, diz Schiller,

> a cultura não degenerou tanto a ponto de se abandonar a natureza. Todo o edifício de sua vida social estava erigido em sensações, não num trabalho de arte mal acabado; mesmo sua mitologia era o estro de um sentimento ingênuo, o rebento de uma imaginação jovial, não da razão meditabunda, como a fé eclesiástica das nações modernas; portanto, já que não perdera a natureza na humanidade, também fora dela o grego não podia ser por ela surpreendido e nem ter uma necessidade tão premente de objetos nos quais a reencontrasse. Uno consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade, esta era o máximo no qual precisava deter-se e do qual tinha de empenhar-se em aproximar todo o resto; ao passo que *nós outros*, cindidos de nós mesmos e infelizes em nossas experiências da humanidade, não temos nenhum interesse mais premente do que dela fugir e de afastar de nossos olhos uma forma tão malograda.[180]

Os antigos, prossegue, "sentiam naturalmente; nós sentimos o natural". A passagem sugeriria alguns possíveis paralelos entre a atitude do romântico Schiller e a do expressionista Bloch. Para nossa argumentação, entretanto, interessa apenas observar que pós-modernos se relacionam com o modernismo do mesmo modo que, na visão de Schiller, sentimentais se relacionam com ingênuos. Um grau de inconsciência, de pureza, de infância haveria nas obras dos primeiros modernistas, na sua "ignorância" da tradição, enquanto que os pós-modernistas, mais irônicos e nostálgicos, seriam como os sentimentais, cujas obras já estão carregadas da sensação de uma perda, de uma separação, de uma cisão, de uma derrota.

Com uma diferença: se os ingênuos estavam imersos na natureza, e os sentimentais se encontram afastados dela, no nosso caso podemos dizer que os modernos estavam imersos *na história* – no desenvolvimento, agônico ou otimista, da sociedade em direção ao futuro. Ao passo que os pós-modernos se julgam separados, afastados, cindidos da história, e derrotados por ela. Sem dúvida, eis um salto bem mais difícil de fazer. Todos nós podemos sentir que, nas grandes cidades, estamos "fora" da natureza (física ou humana); mas não há como estar "fora" da história, não há como encará-la como um objeto perdido, um motivo de nostalgia. É isso, sem dúvida, o que permite aos pós-modernos misturar indiferentemente tanto a tradição modernista quanto outros estilos do passado. E também jogar com os quadros conceituais do próprio modernismo como se fossem, na verdade, enredos mitológicos, temas de elaboração decorativa, elementos alegóricos.

6. ARQUITETURA SEM UTOPIAS: PORTOGHESI, VENTURI

O antiutopismo meio descompromissado de Jencks ganha versão mais sistemática nas teorias de Paolo Portoghesi, que, escrevendo em 1983, afirma que com o pós-modernismo "a volta da arquite-

180 Friedrich Schiller, *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 56.

tura ao ventre da história apenas começou". Trata-se de considerar a modernidade – e sua tradução nas obras de Le Corbusier e da Bauhaus – um fenômeno do passado.

> Nossa época [a era da informação e da tecnologia eletrônica] tem visto o mundo da máquina, com seus sistemas e ritmos de trabalho, perder o impacto da novidade. Viu um novo universo artificial ir adiante, composto de cabos e circuitos, que se parece mais com material orgânico do que com algo realmente mecânico. A informação e a comunicação tornaram-se portanto os termos de comparação a partir dos quais se redefine e reinterpreta o papel de todas as disciplinas. [Neste momento] tornou-se inevitável que o caráter restritivo e utópico da revolução que começou a ocorrer na década de 1920, com a difusão mundial dos paradigmas da vanguarda, se tornasse evidente.[181]

"Utópico", aqui, tem sentido pejorativo.

> O Movimento Moderno propunha mudar a sociedade para melhor, evitando (de acordo com Le Corbusier) a revolução [social] , ou levando-a adiante, como acreditavam os construtivistas russos. Entre suas grandes tarefas, a mais importante era a de ensinar o homem a tornar-se moderno, a mudar seu modo de vida de acordo com um modelo capaz de evitar o desperdício. Hoje, esse propósito não pareceria válido nem mesmo para um programa colonialista, enquanto o problema é saber o que o homem pós-moderno quer, e como ele vive. Ele não é um animal para ser programado em laboratórios, mas uma espécie já existente que quase alcançou a maturidade, enquanto os arquitetos estavam ainda tentando realizar seu obsoleto projeto de modernidade. (p. 311)

181 Paolo Portoghesi, "Postmodern", in Thomas Docherty (org.), *Postmodernism - A Reader*, cit., p. 310. Originalmente publicado em *Postmodern*. Nova York: Rizzoli, 1983.

O tom deste último trecho – em que se trata de saber o que "o homem pós-moderno quer" – parece bastante mercadológico, e bastante afastado dos discursos "descentrados" do feminismo e da alteridade com que iniciávamos este capítulo. Fala-se do "homem pós-moderno" como o público-alvo de um produto universal... e os argumentos se tornam ainda mais claros no texto clássico de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Aprendendo Com Las Vegas*, que analisaremos a seguir.

O livro, cuja primeira edição é de 1972, apresenta-se como a defesa polêmica da arquitetura comercial norte-americana – dos motéis e lanchonetes de beira de estrada aos cassinos de Las Vegas – em oposição aos preceitos de sobriedade e racionalismo da arquitetura modernista. Numa contraposição muito clara – e por isso mesmo bastante lembrada por seus detratores –, Venturi, Brown e Izenour apontam como característica dos edifícios modernistas o fato de se apresentarem como uma "construção para o Homem", enquanto uma arquitetura como a de Las Vegas é "construção para mercados". A arquitetura que fala do "Homem" com "H" maiúsculo é tratada com ironia: identifica-se (continuaremos a citar, aqui, a terminologia utilizada pelos autores) com a ideologia dos *experts*, sendo sinal de uma tendência "visionária", e não "pragmática", voltada para tratar da "velha revolução arquitetônica" em vez de cuidar "dos problemas deste ano", tornando-se "social e economicamente impraticável", em vez de ser "factível e em construção". O modernismo arquitetônico ainda é tido como tributário da "visão industrial do século 19", em vez de usar da "tecnologia de comunicação do século 20".[182]

Esses pares em oposição constam de uma tabela, já perto do final do livro; mas desde os primeiros parágrafos o intuito dos au-

182 Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Aprendendo Com Las Vegas*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: CosacNaify, 2003 [1972], pp. 156-157.

tores é o de propor uma inversão crítica, por assim dizer. Ou seja, o que o pensamento "criticamente correto" do século 20 tomava por bom e digno de elogios passa a ser considerado ultrapassado e sem sentido; diversas estratégias retóricas são utilizadas para no fundo mais decretar os novos pólos do "certo" e do "errado" (coisa que, diga-se de passagem, também os modernos eram capazes de fazer), que proceder a uma argumentação sólida e convincente. É um pouco assustador vermos o quanto existe de impositivo, de voluntarista, nesse debate: em última análise, passa-se a chamar de certo o que era errado; ou melhor, em vez de dizer – *tal gosto, o gosto A, é correto*, diz-se: *tal gosto, o gosto A, é o "correto"*. A simples utilização de aspas constitui um dispositivo retórico, pelo qual se desqualifica o gosto A e se impõe um novo paradigma estético. A habilidade dos críticos está em tornar convincente a mudança, que atende a demandas anteriormente reprimidas; o gosto inconfessável vem, de repente, mostrar-se como o mais interessante. O caráter arbitrário, como que numa espécie de golpe de Estado, dessas novas tabelas de *in* e de *out*, de "pode" e "não pode", faz parte de todo o *marketing* – e também do apelo jornalístico – que cercou o pós-moderno.

O livro *Aprendendo Com Las Vegas* troca o branco pelo preto e o preto pelo branco através de uma série de pequenas intervenções retóricas que não são estranhas ao saber jornalístico e publicitário. Apresenta-se, contudo, como pesquisa e levantamento acadêmicos dos códigos em vigor na arquitetura norte-americana comum.

Eis como o livro começa:

> Aprender com a paisagem existente é, para o arquiteto, uma maneira de ser revolucionário. Não do modo óbvio, que é derrubar Paris e começar tudo de novo, como Le Corbusier sugeriu na década de 1920, mas de outro, mais tolerante, isto é, questionar o modo como vemos as coisas.
>
> O corredor comercial, a Las Vegas Strip em particular – seu exemplo por excelência – desafia o arquiteto a assumir um ponto de vista positivo e não arrogante ou depreciativo. Os arquitetos perderam o hábito de olhar para o ambiente sem emitir julgamentos porque a arquitetura moderna ortodoxa é progressista, se não revolucionária, utópica e purista; ela está insatisfeita com as condições *existentes*. A arquitetura moderna tem sido tudo, menos tolerante: os arquitetos preferiram mudar o entorno existente em vez de realçar o que já existe. (p. 25)

Os dois parágrafos iniciais já operam uma espécie de contrabando retórico em torno da palavra "revolucionário". Como o termo ainda possui conotações positivas, trata-se de mantê-lo; logo em seguida, requalifica-se a palavra dizendo que há um jeito "óbvio" de ser revolucionário – pretendendo derrubar tudo – e outro, que será defendido pelos autores. Em oposição a "óbvio" poderíamos pensar que Venturi e Scott Brown irão propor um modo mais "sutil", mais "secreto" de se ser revolucionário. Ou seja, revolucionando os fundamentos da vida urbana em vez da simples aparência da cidade, por exemplo. Mas o termo utilizado pelos autores para opor-se a "óbvio" é "tolerante". Logo, o que se propõe é um modo "mais tolerante" de se ser revolucionário.

Fica difícil, sem muita violência ao conceito de revolução, pensar no que seria um revolucionário tolerante. Mas o texto logo explica que não é bem tolerância o que convém nesse caso: é o objeto a ser "revolucionado" que, na verdade, mudou de lugar. Trata-se de "questionar o modo como vemos as coisas". Poderíamos pensar então que o que se propõe não é revolucionar uma cidade, um modo de construir, uma forma de edifícios, como faziam os modernos no estilo de Le Corbusier, mas revolucionar o modo de se entender a arquitetura, de se ver uma cidade. Logo, não se trata de destruir Paris, mas de destruir uma maneira de se ver Paris – o modo turístico, o modo cotidiano, o modo ortodoxo-modernista de ser ver uma cidade... De modo que se pode propor a "destruição", a "demolição revolucionária" de um modo de ver antigo em nome de um modo de ver contemporâneo. Mas o modo como vemos as coisas que será questionado é justamente o modo arrogante e destrutivo. Venturi e seus associados propõem um modo de ver a arquitetura que seja positivo, e não arrogante. Temos

assim uma revolução tolerante, efetuada sobre nossos modos de ver, que realça o que já existe, e propõe-se a ser positiva... Claro que não há como pensar numa revolução assim: uma revolução que mantenha o existente em vez de mudá-lo (com sutileza ou violência, com arrogância ou gentileza). Do conteúdo do termo "revolução", pouco sobrou: a palavra mantém apenas a sua aura positiva, para significar o seu contrário: ausência de crítica e de mudança. Poderíamos em todo caso pensar que se trata de uma "revolução" metafórica: propõe-se uma revolução na crítica, no modo de ver, no gosto (o que sem dúvida, de forma bastante decidida e brutal, eles de fato começaram a fazer neste parágrafo). Ocorre que o texto prossegue em nova reviravolta:

> Mas ganhar *insight* a partir do trivial não é nada novo: a arte refinada segue muitas vezes a arte popular. Os arquitetos românticos do século XVIII descobriram uma arquitetura rústica existente e convencional. Os primeiros arquitetos modernos se apropriaram de um vocabulário industrial existente e convencional sem muitas adaptações. (pp. 25-26)

Logo, não só nossa revolução é pouco óbvia, não só mantém o existente em vez de demoli-lo, não só é tolerante e produz apenas um novo modo de ver o existente, como também essa sua idéia de mudar apenas o modo de ver é antiga e nada tem de revolucionário. O conceito perde seus últimos lastros com a realidade. O leitor, entretanto, já terá sido provavelmente seduzido pelo aspecto radical, do texto, pelo aspecto que tem de ser "mais-avançado-do-que-tudo-o-que-parecia-avançado-até-agora".

No parágrafo seguinte, os autores deixam ainda mais claros os limites de seu "revolucionarismo":

> Las Vegas é analisada aqui somente como um fenômeno de comunicação. Assim como uma análise da estrutura de uma catedral gótica não precisa incluir um debate sobre a moralidade da religião medieval, os valores de Las Vegas não são questionados aqui. A moralidade da propaganda comercial, dos interesses do jogo e do instinto competitivo não está em questão aqui [...] A análise do urbanismo americano existente é uma atividade socialmente desejável, na medida em que ensina a nós, arquitetos, a sermos mais compreensivos e menos autoritários nos planos que fazemos tanto para a renovação do centro como para novos desenvolvimentos urbanos. Além disso, não há motivo para que os métodos da persuasão comercial e o horizonte repleto de letreiros analisados aqui não sirvam ao objetivo da melhoria cívica e cultural. (pp. 27-28)

Não é preciso comentar extensamente as opções apresentadas pelos autores. A comparação entre a moralidade da igreja medieval talvez seja menos exata do que parece à primeira vista: é bem menos importante para nós, nos dias de hoje, discutir a teologia de santo Tomás de Aquino do que a lavagem de dinheiro ou as atividades da Máfia nos cassinos americanos. Em todo caso, concordemos num ponto curiosamente "modernista" ou "greenberguiano": o puro interesse formal, a autonomia da obra com relação a seu significado ou intenção política são reafirmados aqui, ainda que para constituir um ataque à estética moderna. No resto do livro, é de se notar entretanto que os valores e a moralidade do modernismo serão, sim, atacados, como se nota na tabela que citávamos acima; e que sem dúvida se ataca o modernismo arquitetônico (com razão) ao chamá-lo de autoritário. Daí não se segue, obviamente, que o sistema da propaganda, do jogo ou do crime organizado sejam democráticos em sua tradução estética e arquitetônica; nem o argumento abstrato da crítica à arrogância justifica nossa humildade e tolerância com relação a eles.

Uma última observação marginal diz respeito a certa escolha vocabular já nossa conhecida: os autores falam de "persuasão comercial", como também o fazia Umberto Eco (ver cap. 4) – para tratar da publicidade; eis um termo bastante inexato para a ciência de nos fazer obedecer a impulsos de consumo, e que sempre é utilizado quando se trata de defender o "mundo existente".

Um segundo procedimento retórico – além dessa prestidigitação do sentido das palavras – está no que chamaríamos de ironia automática. O uso de maiúsculas em "Homem" contra o uso mais realista, mais pé-no-chão, da minúscula em "mercados", que víamos acima, já aparecia logo no começo do texto, quando se caracteriza o modernismo arquitetônico como uma rejeição de qualquer mistura de linguagens; misturar pintura e arquitetura, sobrepor ao puro jogo de formas espaciais uma outra linguagem de cartazes, escritos, legendas, imagens, era considerado errado pelos modernistas, defensores da autonomia do meio estético. Mas eis como os autores caracterizam a atitude dos modernistas:

> Suas definições se ufanam da singularidade do meio; embora a pintura e a escultura possam ter características espaciais, a arquitetura escultural ou pictórica é inaceitável, porque o Espaço é sagrado. (p. 30)

Contra o recurso exclusivo dos modernistas ao jogo dos volumes construídos no espaço, os autores defendem uma arquitetura que utilize, como os motéis, restaurantes e cassinos em Las Vegas, os instrumentos da comunicação publicitária: cartazes, anúncios luminosos, insígnias:

> Os arquitetos modernos abandonaram uma tradição iconológica em que a pintura, a arquitetura e o grafismo se combinavam com a arquitetura. Os delicados hieróglifos sobre um arrojado pilono egípcio, as inscrições arquetípicas de uma arquitrave romana, as procissões em mosaico em Sant'Apollinare, as tatuagens ubíquas sobre uma capela de Giotto, as hierarquias incrustadas em torno de um portal gótico, até mesmo os afrescos ilusionistas de uma vila veneziana, todos contêm mensagens que vão além de sua contribuição ornamental ao espaço arquitetônico. A integração das artes na arquitetura moderna sempre foi considerada uma coisa boa. Mas ninguém pintou *sobre* uma obra de Mies [van der Rohe] [...] As tabuletas diminutas nos prédios modernos continham apenas as mensagens indispensáveis, como SENHORAS, ênfases menores aplicadas a contragosto. (pp. 30-31)

Há sem dúvida neste trecho um movimento libertador diante das rígidas prescrições do modernismo – lembremo-nos da frase de Adolf Loos, para quem "ornamento é crime" e do célebre "menos é mais", de Mies van der Rohe. A defesa modernista de uma arte "pura", voltada apenas para os próprios meios de expressão, cede lugar a uma estética da mistura de linguagens, do "jogo duplo" do ponto de vista estético, como era o caso das "sereias estilemáticas" de Umberto Eco.

Dentre as diversas fotos que acompanham o texto de *Aprendendo Com Las Vegas*, não faltam exemplos clássicos do que antes se chamava de *kitsch*: estátuas de gesso pintado de centuriões romanos (no cassino Caesar Palace) ao lado de postes de iluminação pública típicos dos anos 60; estátuas de ninfas neoclássicas ao lado de cartazes da Avis Rent-a-Car, e coisas desse tipo. Não que os autores façam o elogio direto desse tipo de *kitsch* – mas insistem que se deve "aprender com ele". Se em alguns trechos de autores pós-modernistas pudemos ver mais pontos de concordância que de discordância com a arte moderna – tudo depende daquilo que se toma como "típico" ou "marginal" dentro do movimento moderno –, nos exemplos acima poderíamos procurar precedentes também numa vertente forte da arte do século 20, o surrealismo. Mas é como se nesse *kitsch* de Las Vegas houvesse, por assim dizer, um surrealismo inconsciente – e os surrealistas verdadeiros, e somente eles, é que teriam a autorização social para que suas obras desse estilo fossem vistas como irônicas.

O prazer de Venturi, Scott Brown e Izenour ao lançar mão dos exemplos de Las Vegas assemelha-se, pela estratégia de choque e pela ironia implícita na demonstração, ao procedimento surrealista. Mas no caso do surrealismo a ironia tinha um aspecto crítico, corrosivo. Aqui temos uma ironia "positiva", uma ironia que aprova em vez de criticar... Veremos em seguida como os autores descrevem e defendem uma obra arquitetônica concreta, de sua própria autoria.

7. A PROPOSTA DE *APRENDENDO COM LAS VEGAS*

O parágrafo que citávamos anteriormente sobre o uso das insígnias, grafismos e tabuletas na arquitetura introduzirá um dos temas cruciais de *Aprendendo Com Las Vegas*, que é o da necessidade de se retornar ao uso dos símbolos "extra-arquitetônicos" na construção. Implicitamente, essa apologia do cartaz, do sinal luminoso, do desenho decorativo etc., mantém uma relação de oposição crítica a outro tema do modernismo greenberguiano.

Quando Greenberg condenava as redundâncias da cultura de massa, considerando que apresentavam o efeito pré-digerido, prefigurado para o espectador, havia, como dissemos, um repúdio a tudo aquilo que pudesse representar uma auto-explicação, uma "legenda" para a obra de arte. A arte que se explica a si mesma seria como um filme em português com legendas em português também; o *kitsch* de uma canção romântica não dispensa que, depois de cantada, a letra da canção seja repetida mais uma vez, em declamação melosa, pelo cantor. Demos suficientes exemplos dessa "legendagem" no capítulo 4.

Ora, o prazer que os autores derivam do *kitsch* de Las Vegas não se localiza unicamente no que este *kitsch* tenha de "estilema deslocado" na definição de Eco, mas também no que tenha de "efeito prefigurado" na definição de Greenberg. Com efeito, nada mais típico da cultura de massa do que o cassino com motivos das *1001 Noites*, em que todos os detalhes da decoração, do jardim, da tipologia gráfica do cardápio, procurassem impor a marca de um Oriente estereotipado; nada mais *kitsch* do que a "romanidade" (para usarmos o termo de Roland Barthes) do Caesar Park de Las Vegas, onde tudo proclama ser "romano". O uso da auto-explicação será um tema importante de *Aprendendo Com Las Vegas* e da obra arquitetural de seus autores.

O caso mais patente de uma "legendagem" desse tipo aparece na segunda parte do livro, quando Venturi, Scott-Brown e Izenour fazem o elogio de uma obra realizada por seu próprio escritório de arquitetura: um edifício residencial projetado para pessoas idosas em Filadélfia, intitulado Guild House. Esse prédio não tem o delírio visual dos cassinos de Las Vegas, mas seria como que a depuração daquilo que os autores identificam ali. Um dos traços que mais chamam a atenção no prédio é que em cima da entrada, em letras garrafais, há um cartaz semelhante ao de um supermercado ou um cinema, indicando o nome do edifício: GUILD HOUSE, como se fosse um estabelecimento comercial. Os autores contrastam esse edifício com uma outra residência para idosos, feita de acordo com os cânones do modernismo, intitulada Crawford Manor. Vejamos como justificam o cartaz de Guild House:

> Uma placa em um edifício tem um sentido denotativo na mensagem explícita de suas letras e palavras. Ela contrasta com a expressão conotativa dos outros elementos mais arquitetônicos do edifício. Uma grande placa, como a que se encontra sobre a entrada da Guild House, suficientemente grande para ser lida pelos carros que passam pela Spring Garden Street, é particularmente feia e banal em suas associações comerciais explícitas. É significativo que a placa de Crawford Manor seja modesta, de bom gosto e não-comercial. É pequena demais para ser vista dos carros que passam depressa pelo Oak Street Connector. Mas placas que sejam símbolos explícitos, especialmente as grandes, de aspecto comercial, são abominadas numa arquitetura como a de Crawford Manor. Sua identificação não vem por meio de comunicação denotativa explícita, grafando literalmente "Eu sou a Guild House", mas mediante a conotação implícita na fisionomia de sua pura forma arquitetônica. (pp. 129-130)

Vale comentar a menção feita pelos autores à visibilidade da placa – "suficientemente grande para ser lida pelos carros que passam pela Spring Garden Street". Um dos argumentos a favor da estética do cartaz e do anúncio luminoso, com efeito, é que ele faz parte da prática e da cultura automobilística americana.

> O luminoso que anuncia o Motel Monticello, a silhueta de uma cômoda Chippendale, é visível da estrada antes do próprio motel. Essa

> arquitetura de estilos e signos é antiespacial; é uma arquitetura mais de comunicação do que de espaço; a comunicação domina o espaço como um elemento na arquitetura e na paisagem. Mas é uma nova escala de paisagem. As associações filosóficas do velho ecletismo evocavam significados sutis e complexos para serem saboreados nos espaços dóceis de uma paisagem tradicional. A persuasão comercial do ecletismo de beira de estrada provoca um impacto audacioso no marco vasto e complexo de uma nova paisagem de grandes espaços, altas velocidades e programas complexos. (p. 34)

O "velho ecletismo" da arquitetura tradicional do século 19 tende a ser identificado, neste trecho, com a arte erudita, ao passo que o "ecletismo de beira de estrada" tem, naturalmente, um sabor mais *pop*. Esse ecletismo contemporâneo, sem sutileza, comercial, será também chamado de "vernacular". A palavra tem larga utilização no debate pós-moderno, denotando o que é próprio de uma cultura local, em oposição ao mundo de regras abstratas, válidas para qualquer país e lugar, do estilo internacionalizado da arquitetura moderna. O tema do "nacional" e do "cosmopolita" é aqui reconfigurado: as vanguardas cosmopolitas são abandonadas, não em favor de uma pura arte popular/folclórica, mas dos valores cotidianos da cultura de massas – o que admitirá, obviamente, cassinos romanos, motéis persas e fachadas em estilo inglês, sem perder sua reconhecibilidade, sua imediatez comunicativa, seu apelo popular, sua cultura "vernácula". No restaurante que imita o Taj Mahal, servem-se hambúrgueres sem problema. Desse modo, os autores poderão considerar superado – o que já se tornou um lugar comum na discussão pós-moderna – o velho abismo que opunha indústria cultural e arte erudita. Não mais "arte elevada *ou* baixa" mas "elevada *e* baixa", afirmam (p. 133).

Certamente, essa proposição tem forte apelo hoje em dia, depois de tantas décadas de crítica à cultura de massas. Seria bom lembrar que haveria muitos modos de superar a distância entre "arte elevada" e "arte baixa", além das propostas exemplificadas

no livro. O que não pode passar despercebido, entretanto, é o quanto os trechos aqui citados são hábeis do ponto de vista retórico. No parágrafo acima, por exemplo, começa-se com um exemplo que seria fácil caracterizar como ridículo ou caricatural – o motel com um luminoso em forma de cômoda Chippendale. Em seguida, o luminoso é identificado a uma "arquitetura de estilos e de signos" – enobrecendo bastante o que poderia ter sido chamado apenas de "monstruosidade publicitária", "agressão à paisagem despojada da estrada" etc. Mas o passo de um letreiro em neon para uma "arquitetura de signos" poderia soar como excessivamente rápido – cumpre, então, qualificar essa arquitetura com um sentido à primeira vista pejorativo. "Essa arquitetura é *antiespacial.*" Logo se verá que "antiespacial", no caso, é elogioso. Mas o leitor ainda acompanha, com sua expectativa formada no cânone modernista, o raciocínio dos autores, sem sentir que o terreno está fugindo sob seus pés.

Depois de qualificar a arquitetura do motel como "antiespacial", o texto passa a descrevê-la com uma conotação elogiosa, mas sem fazer uso de uma oposição tão marcada: trata-se de uma arquitetura "*mais* de comunicação *do que* de espaço; a comunicação domina o espaço como *um elemento* na arquitetura e na paisagem.". A oposição perde o seu caráter matizado na frase seguinte. "Mas é para uma nova escala de paisagem." Passa-se, então, a uma delimitação clara e "maniqueísta", se quisermos, dos diferentes conceitos: o "velho ecletismo" e o "ecletismo de beira de estrada". Note-se que este último, apresentado sob uma terminologia pejorativa ("beira de estrada"), é que será visto como "bom". O "velho ecletismo" é descartado, mas com termos elogiosos; evocava "significados *sutis* e *complexos* para serem *saboreados* nos espaços *dóceis* de uma paisagem tradicional". O último adjetivo, "tradicional", é neutro, a meu ver; pode ser lido como equivalente a "amena, desejável" ou como "antiquada, desaparecida". Mas os elogios condescendentes ao "velho ecletismo" são superados pela seqüência de adjetivos que acompanha o "ecletismo de beira de estrada", cuja "persuasão comercial" provoca "um *impacto audacioso* no marco *vasto e complexo* de uma *nova* paisagem de *grandes* espaços, *altas* velocidades e programas *complexos*". O termo "complexo" reaparece a todo momento, num parágrafo que elogia afinal a

imediatez de um anúncio luminoso de grandes proporções. A mesma complexidade que era ruim nos significados evocados pelo velho ecletismo reaparece como boa ao qualificar a paisagem nova. Não há incoerência lógica na argumentação dos autores; mas o leitor não deixa de ser manipulado retoricamente quando o texto, aparentemente mantendo as mesmas escalas de valor do modernismo (sutileza, complexidade, elogio do "novo", ojeriza ao que é vulgar, de "beira de estrada"), termina celebrando o seu contrário.[183]

O texto prossegue, de modo ao mesmo tempo verdadeiro e falacioso:

> Há trinta anos, o motorista podia manter um senso de orientação no espaço. Na encruzilhada simples, uma pequena tabuleta com uma seta confirmava o que era óbvio. Sabia-se onde se estava. Quando a encruzilhada se torna um trevo, é preciso entrar à direita para dobrar à esquerda [...] Mas o motorista não tem tempo para meditar sobre sutilezas paradoxais dentro de um labirinto sinuoso e perigoso. Ele confia nos sinais para se orientar – sinais enormes em vastos espaços, em alta velocidade. (pp. 33-34)

A "sutileza" é aqui desqualificada, aliás com razão, pois ninguém pede sutileza a um sinal de trânsito (curioso que o mesmo argumento tenha sido lembrado por Eco).[184] Entretanto, a idealização "futurista/modernista" da velocidade (como a de Marinetti)

183 Eis o trecho em inglês: "The sign for the Motel Monticello, a silhouette of an enormous Chippendale highboy, is visible on the highway before the motel itself. This architecture of styles and signs is antispatial; it is an architecture of communication over space; communication dominates space as an element in the architecture and in the landscape. But it is for a new scale of landscape. The philosophical associations of the old eclecticism evoked subtle and complex meanings to be savored in the docile spaces of a traditional landscape. The commercial persuasion of road-side eclecticism provokes bold impact in the vast and complex setting of a new landscape of big spaces, high speeds, and complex programs". *Learning from Las Vegas*. Cambridge e Londres: The Mit Press, 1998, p. 8.

184 Ver nota 134.

parece ignorar a possibilidade, nada infreqüente, de que nosso motorista esteja preso num enorme congestionamento, em vez de viver a exaltante experiência dos "vastos espaços em altas velocidades". Esse pós-modernismo no gosto estético é ainda bastante modernista em sua visão favorável do mundo da máquina e da civilização automotiva.

Um pouco mais adiante, os autores enaltecem o progresso da *strip*, da avenida-estrada principal de Las Vegas, em relação à rua comercial americana comum:

> A proximidade imediata dos edifícios com usos assemelhados, como na Main Street, onde se *anda* de uma loja a outra, não é mais necessária ao longo da Strip porque a interação se dá por meio do carro e da auto-estrada. *Dirige-se* de um cassino a outro mesmo quando são adjacentes, devido à distância entre eles, e a interveniência de um posto de gasolina entre eles não é desagradável.[185]

A citação vale pela sutileza retórica: o ato de andar de uma loja até a outra ao lado, que poderia até ser um prazer numa rua pacata, é descartado, torna-se reflexo de uma "necessidade", enquanto que pegar o carro para ir de um cassino ao outro vizinho, que poderia parecer-nos um incômodo, é ato apresentado como coisa confortável, como uma liberação em face do quadro anterior. Outras necessidades – como a de haver um posto de gasolina no meio e cartazes luminosos gigantescos – se tornam assim contingências agradáveis diante desse universo mais "rápido" do automobilismo. Nessa mesma linha, a luminosidade da Strip de Las Vegas à noite será mais intensa do que as antigas igrejas bizantinas com seus mosaicos, com a qual os autores a comparavam:

> O movimento mecânico das luzes de neon é mais rápido do que a cintilação dos mosaicos, que depende da passagem do sol e do ritmo do observa-

185 Neste caso, para manter a estrutura da frase, traduzo diretamente do original, cit., pp. 20 e 34.

> dor; e a intensidade da luz na Strip, bem como o tempo de seu movimento, é maior para ajustar-se aos espaços maiores e aos impactos maiores que a nossa tecnologia possibilita e a que nossas sensibilidades respondem. (p. 105)

Um observador menos simpático diria que a tecnologia impõe o bombardeamento de mensagens comerciais sobre o cidadão aturdido. Mas o fato de que "nossas sensibilidades" respondam aos impactos possibilitados pela nova tecnologia parece, nessa construção de frase, quase como um privilégio, ou um acréscimo de refinamento perante o triste lusco-fusco de um mosaico bizantino.

Se alguém objetar que o acúmulo de cartazes competindo entre si pode resultar num efeito caótico (e feio durante o dia), a resposta dos autores é bastante direta:

> a "poluição visual" (em geral, da casa ou negócio dos outros) não é da mesma ordem de fenômeno que a poluição do ar ou da água. Pode-se gostar de *outdoors* sem aprovar a mineração por escavação artificial dos Apalaches. Não há uma maneira "boa" de poluir a terra, o ar ou a água. Mas podemos aprender a fazer bem o espalhamento urbano e o corredor comercial. Porém, a revista *Life*, em um editorial intitulado "Suprimir o Vandalismo", equipara o espalhamento dos subúrbios, os *outdoors*, os fios e os postos de gasolina à mineração descontrolada que destruiu uma parte do país. (p. 119)

Seria difícil entender, a partir dessa ótica supostamente tolerante ("quem fala de poluição visual está sempre criticando a casa dos outros") como poderíamos distinguir entre "fazer bem" e "fazer mal" a arquitetura dos subúrbios e do corredor comercial. Sempre se poderia dizer que "mal" é o que os outros fizeram.

Enquanto isso, dentro dos cassinos de Las Vegas, onde a luz é mais suave, a manipulação do espaço é apresentada pelos autores como uma coisa positiva: trata-se de um "oásis interno" onde

> a sala de jogos é sempre muito escura; o pátio, sempre muito iluminado. Mas ambos estão fechados. A primeira não tem janelas, o segundo se abre apenas para o céu. A combinação de escuridão e confinamento na sala de jogos contribui para privacidade, proteção, concentração e controle [...] O espaço é ilimitado, já que a luz artificial mais obscurece do que define suas fronteiras [...]. O espaço é fechado, mas sem limites, porque suas bordas são escuras. (p. 54)

Se excetuarmos o termo "controle", que pode ser ambíguo, a sala de jogos se torna, nessa descrição, um espaço mais propício à reflexão e ao afeto do que às paixões da roleta e do carteado: o que se obtém ali, gratuitamente, é privacidade, proteção e concentração...

É difícil saber o quanto existe de provocação perversa ou de cândida argumentação publicitária nesse texto. Em qualquer das hipóteses, considerar que, no caso da Guild House, a gigantesca antena de televisão dourada no teto desse lar para idosos teria a função de servir como "símbolo" da terceira idade, como dizem os autores com ternura a respeito da própria obra, talvez seja um extremo que nos dispense de comentário ulterior.

8. A CRÍTICA AOS PÓS-MODERNOS: HABERMAS

Do radicalismo feminista de Owens ao conformismo comercial de Venturi, parece haver pós-modernismos (ou coisas que se autointitulam assim) nos mais variados pontos do espectro político. O filósofo alemão Jürgen Habermas apresentaria, já em 1980, o que viria a ser uma das mais famosas críticas de esquerda ao pós-modernismo arquitetônico. É o texto que leremos a seguir.

"Modernidade – Um Projeto Inacabado" começa citando um artigo publicado no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* a respeito da Bienal de Arquitetura de Veneza. Em "O Pós-Moderno Como Parque de Diversões", o crítico W. Pehnt observava que com as obras pós-modernas expostas na Bienal

> tacitamente se passa por alto que toda a modernidade se alimentou da discussão com o passado,

> que Frank Lloyd Wright seria impensável sem o Japão, assim como Le Corbusier sem a Antigüidade e as construções mediterrâneas, e Mies van der Rohe sem Schinkel e Behrens [...] A pós-modernidade se apresenta decisivamente como uma antimodernidade.[186]

Por sua vez, Habermas também indaga:

> A modernidade é assim tão *passée*, como afirmam os pós-modernos? Ou será a tão decantada pós-modernidade apenas *phony* [postiça]? Será o *postmodern* uma divisa sob a qual, imperceptivelmente, se herdam as disposições que a modernidade cultural mobilizou contra si desde meados do século 19? (p. 100)

É verdade, ele diz, que

> o caráter da modernidade estética envelheceu. Decerto, ainda foi recitada uma vez nos anos 60. Passados os anos 70, temos no entanto, de admitir que o modernismo hoje já quase não encontra ressonância. Não sem melancolia um dos partidários da modernidade, Octavio Paz, já então observava: "A vanguarda de 1967 repete os feitos e os gestos daquela de 1917. Vivemos o fim da idéia de arte moderna." Seguindo as investigações de Peter Bürger, desde então falamos da arte de pós-vanguarda, a qual já não dissimula o fracasso da revolta surrealista. Mas que significa tal fracasso? É sinal de adeus à modernidade? A pós-vanguarda já significa a passagem à pós-modernidade? (p. 105)

186 Jürgen Habermas, "Modernidade – Um Projeto Inacabado". Tradução de Márcio Suzuki. In Otília B. Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes, *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 99.

Habermas elabora aqui a posição de Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, para quem haveria uma diferença importante entre a "arte autônoma" praticada pelos modernistas e arte de vanguarda.[187] A vanguarda, como por exemplo os surrealistas, visava a transformar todo o cotidiano, toda a vida social; as fronteiras e limites entre arte e política, arte e sexualidade, arte e cotidiano seriam rompidas, numa estratégia em que inovação estética se confunde com revolução social. Por outro lado, no caso da arte moderna, o artista pode sem dúvida investir cada vez mais em formas arrojadas de comunicação, em pesquisas cada vez mais herméticas e refinadas a respeito dos próprios meios de expressão, fazendo umá arte independente de conteúdos, como queria Greenberg, e ao mesmo tempo inovadora e rebelde se comparada ao convencionalismo acadêmico: mas nesse mundo da arte autônoma não se questiona o *lugar à parte* que a atividade estética

187 Note-se que o processo descrito por Greenberg como típico da vanguarda é considerado, por Bürger, como pertencente a um estágio anterior, puramente esteticista: "Com o esteticismo, a temática perde importância em favor de uma concentração cada vez mais intensa dos produtores de arte sobre o próprio meio. O fracasso do principal projeto literário de Mallarmé, os dois decênios de quase completa inatividade de Paul Valéry, a 'Carta a Lorde Chandos' de Hoffmanstahl são sintomas de uma crise da arte, que se transforma por si mesma num problema a partir do momento em que exclui tudo o que é 'alheio à arte'. A coincidência da instituição e conteúdo revela a perda de função social como essência da arte na sociedade burguesa, provocando com isso a autocrítica da arte. O mérito dos movimentos históricos de vanguarda é terem consolidado esta crítica" (p. 58). Por outro lado, "os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo) mas a instituição arte na sua separação da práxis vital dos homens. Quando os vanguardistas formulam a exigência de que a arte volte a ser prática [o autor se refere a uma frase do surrealista André Breton, para quem se deve "praticar a poesia"], não querem dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular" (p. 90). Por fim, "os movimentos históricos da vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação à práxis vital, a produção individual [de autor] e a conseqüente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à práxis vital. Isso não aconteceu e porventura não pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser sob a forma da falsa superação da arte autônoma" (p. 96). Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993 [1974].

ocupa na vida social. A estética se separa cada vez mais do cotidiano, em vez de procurar imergir nele. Portanto, se as vanguardas pretendiam "superar a arte", mergulhando-a no cotidiano, a arte moderna erudita terminou intensificando a elevação da arte a um âmbito restrito, selecionado, esotérico. É assim, comenta Habermas, que no mundo moderno

> cresce a distância entre os especialistas da cultura e o público em geral. Aquilo que se acrescenta à cultura, mediante elaboração e reflexão, não chega *sem mais* ao domínio da prática do dia-a-dia. Ao contrário, com a racionalização cultural [o processo pelo qual a arte, a ciência, a moral, a religião, a justiça etc. foram se separando umas das outras, ganhando leis próprias e independência], o mundo da vida, desvalorizado em sua substância tradicional, ameaça *empobrecer*.

Mas nem sempre essa cisão foi vista como desejável, necessária ou inevitável.

> [...] o projeto da modernidade, formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo, consiste em desenvolver imperturbavelmente, em suas respectivas especificidades, as ciências objetivantes, os fundamentos universalistas da moral e do direito, e a arte autônoma, mas ao mesmo tempo consiste também em liberar os potenciais cognitivos assim acumulados de suas elevadas formas esotéricas, aproveitando-os para a prática, ou seja, para uma configuração racional das relações de vida. Iluministas do quilate de Condorcet ainda alimentavam exaltadas esperanças de que as artes e as ciências não fomentariam apenas o controle das forças naturais, mas também a interpretação de si mesmo e do mundo, o progresso moral, a justiça das instituições sociais e mesmo a felicidade dos homens. (pp. 110-111)

Certamente, o clima de opinião hoje em dia é bastante diverso. Acredita-se que a felicidade das pessoas dependa mais de uma volta a formas contemplativas de vida do que do espírito de investigação científica, e acusa-se o suposto "racionalismo" da vida moderna pela infelicidade e pela incompletude de nossa experiência cotidiana. Nesse quadro, todos ficamos próximos de adotar atitudes antiiluministas ou "conservadoras" no plano intelectual, preconizando a intuição, o espírito religioso, as crenças mais diversas como formas de conhecimento alternativo etc. É contra esse quadro que Habermas se insurge, distinguindo três formas de "pensamento conservador":

> Os *jovens conservadores* se apropriam da experiência fundamental da modernidade estética, o desvelamento da subjetividade descentrada, liberta de todas as restrições da cognição e da atividade voltada para fins, de todos os imperativos do trabalho e da utilidade – e com ela se afastam do mundo moderno. Com uma atitude modernista fundam um irreconciliável antimodernismo. Transferem para o remoto e o arcaico as forças espontâneas da imaginação, da experiência de si, da afetividade, opondo maniqueistamente à razão instrumental um princípio ainda apenas acessível à evocação, um princípio que pode ser a vontade de potência ou a soberania, o ser ou uma força dionisíaca do poético. Na França, essa linha vai de Georges Bataille até Derrida, passando por Foucault. Sobre todos paira, naturalmente, o espírito de Nietzsche, ressuscitado nos anos 70.
>
> Os *antigos conservadores* nem sequer se deixam contaminar pela modernidade cultural. Acompanham com desconfiança a degradação da razão substancial, a diferenciação de ciência, moral e arte, a moderna compreensão do mundo e sua racionalidade apenas em procedimento, recomendando [...] uma volta a posições *anteriores* à modernidade [...]. Nessa linha, que se inicia com

Leo Strauss, têm-se, por exemplo, trabalhos interessantes de Hans Jonas e Robert Spaemann.

Os *neoconservadores* são os que mais se comportam afirmativamente em relação às conquistas da modernidade. Saúdam o desenvolvimento da ciência moderna, na medida em que esta só ultrapasse sua própria esfera para impulsionar o progresso técnico, o crescimento capitalista e uma administração racional. No mais, recomendam uma política de desativação dos conteúdos explosivos da modernidade cultural. Uma de suas teses diz que, entendida corretamente, a ciência se tornou sem importância para o mundo da vida. Uma outra tese afirma que a política deve ser o mais oportunamente mantida livre das exigências de justificação prático-moral. E uma terceira tese afirma a pura imanência da arte, contesta-lhe o conteúdo utópico, evocando seu caráter de aparência, para encerrar a experiência estética no âmbito privado. Como testemunhos disso, poderiam ser citados o primeiro Wittgenstein, Carl Schmitt, em sua fase intermediária, e o último Gotffried Benn. Com a definitiva delimitação de ciência, moral e arte em esferas autônomas, separadas do mundo da vida e administradas de modo especializado, ainda resta, da modernidade cultural, apenas aquilo que deve ser preservado por ela com a renúncia ao projeto da modernidade. (pp.121-122)

O artigo de Habermas termina com este triplo ataque – numa tipologia que o próprio autor admite ser "simplificada". O efeito dessa rotulação final – por meio da qual pensadores de diversos matizes acabam todos como conservadores – pertence mais ao universo da polêmica política do que da análise teórica, e abriria contestações e respostas de toda natureza. Não cabe aqui aprofundar demasiado a discussão político-filosófica aberta pelo texto, mas apenas assinalar uma das posições possíveis no debate sobre o pós-modernismo. Estamos um bocado longe, ao que tudo indica, das discussões sobre motéis de beira de estrada e fotografias feministas com que nos envolvemos ao longo do capítulo. Voltaremos mais adiante a discussões concretas; cabe analisar ainda o que Habermas sugere como alternativa ou saída para as críticas conservadoras ao projeto moderno.

A proposta de Habermas no sentido de prosseguir no projeto da modernidade parece bem tímida. Se vanguardas como o surrealismo falharam na tentativa de romper as fronteiras entre a obra de arte e a experiência cotidiana, é porque, no dizer de Theodor Adorno, pretendiam "renunciar à arte sem, no entanto, poder se desfazer dela". Artistas radicais como Duchamp, elevando uma peça sanitária comum ao *status* de obra de museu, seguiam um plano de explodir com as definições convencionais da arte; mas com esse gesto o que terminaram produzindo foi novas obras de arte. Parece ser esse o destino mesmo das mais extremas manifestações de arte conceitual: tudo termina valorizado no mercado de bens de luxo e celebrado como obra intocável. E uma definição razoável de pós-modernismo seria: "a época em que a vanguarda é posta num museu." Como diz Habermas,

> Todas as tentativas de diminuir a distância entre arte e vida, ficção e prática, aparência e realidade; de eliminar a diferença entre artefato e objeto de uso, entre aquilo que foi produzido e aquilo que foi encontrado [isto é, encontrado pronto, como os *ready-mades*], entre criação e movimento espontâneo; as tentativas de declarar tudo como sendo arte e todos como sendo artistas; as tentativas de suprimir todos os critérios, a fim de igualar os juízos estéticos à manifestação de vivências subjetivas – todos esses empreendimentos [...] hoje podem ser entendidos como experimentos *nonsense*, que, contra a própria vontade, apenas iluminaram mais fortemente aquelas estruturas da arte que justamente deveriam ser abaladas. (p. 115)

A saída para esse impasse seria considerar a arte de um ponto de vista menos especializado, menos "profissional". Para o crítico,

para o especialista, as obras de arte sempre serão vistas em sua autonomia, como fenômenos de linguagem, com validade própria. Mas a experiência estética tem outra dimensão, diz Habermas, quando "é acolhida numa história individual ou incorporada numa forma coletiva de vida". Nesse caso, deixa-se de ver a obra apenas como um objeto a ser avaliado esteticamente, mas como algo que interfere também em nosso conhecimento da realidade e em nossos julgamentos morais. Para Habermas,

> Tão logo seja usada de modo indagativo na elucidação da vida, [a obra] entra num jogo linguístico que já não é o da crítica estética. Neste caso, a experiência estética [...] interfere ao mesmo tempo, também nas explicações cognitivas e expectativas normativas, modificando a maneira como todos esses momentos *remetem* uns aos outros.
>
> Um exemplo de tal força indagativa, orientadora da vida, que pode resultar do encontro com um grande quadro, num momento embaraçoso de uma vida, é relatado [pelo dramaturgo e escritor] Peter Weiss, quando mostra seu herói, que vaga por Paris depois do desesperado retorno da Guerra Civil Espanhola, antecipando na imaginação o encontro que ocorrerá pouco depois, no Louvre, diante do quadro dos náufragos de Géricault. Numa certa variante, o modo de recepção que tenho em mente é retratado de maneira ainda mais pertinente no heróico processo de apropriação apresentado pelo autor no primeiro volume de sua *Estética da Resistência*, através de um grupo de trabalhadores motivados, ávidos de conhecimento, na Berlim de 1937, ou seja, através de jovens que, num ginásio noturno, conseguem os meios de investigar a história, e mesmo a história social da pintura européia. (pp. 119-120)

Dos monumentos culturais petrificados na tradição e na cultura dos especialistas, aqueles operários

> retiram os fragmentos que assimilam, que acolhem no horizonte de experiência de seu meio (que dista tanto da tradição cultural quanto do regime existente), revolvendo-os até que ganhem brilho: "nossa concepção de cultura só raramente concorda com aquilo que se apresenta como um enorme depósito de bens, de descobertas e revelações estanques. Sendo despojados, nos aproximávamos da coleção primeiramente com receio, cheios de respeito, até que se tornava claro que tínhamos de sentir tudo aquilo segundo nossas próprias avaliações, que o conceito do todo só podia ser aproveitável se dissesse algo sobre nossas condições de vida, bem como sobre as dificuldades e especificidades de nosso processo de pensamento".
>
> Em tais exemplos de *apropriação da cultura dos especialistas a partir do ponto de vista do mundo da vida*, salva-se algo da intenção da inócua revolta surrealista [...] (p. 120)

Essa proposta de Habermas poderia bem ser um programa para jornalistas culturais – que tratariam de absorver, como não-especialistas, aquilo que determinada experiência estética teria de importância para o dia-a-dia. Mas não serviria para críticos de arte: o que está em jogo aqui, e é duvidoso se Habermas explicita isso, é a diferença entre apreciação estética e apropriação cultural. Está longe de ser claro, por exemplo, que tipo de arte (ou produto de cultura de massa) haverá de ser feito em resposta a tais princípios. Seriam, por exemplo, aqueles casos a que se referia Umberto Eco, em que uma obra "honesta" do ponto de vista estético, como *O Leopardo* de Lampedusa, se apropria de inovações técnicas da literatura moderna sem com isso pretender-se mais do que é? Em vez da aplicação desencontrada de estilemas modernistas prestigiosos, estaríamos apenas incorporando as "descobertas" da arte moderna em produtos culturais mais relacionados à experiência cotidiana (ao mundo da vida, como diz Habermas). Talvez na arquitetura (onde a relação entre fazer

artístico e o cotidiano já está dada de antemão) seja possível encontrar mais casos concretos que se aproximem desse ideal. Seriam até, podemos arriscar, semelhantes a determinadas construções pós-modernas... Mesmo assim, os avanços cogitados por Habermas parecem bastante tênues. Tais propostas se mostram ainda mais longínquas – o que por outro lado não as invalida – quando o autor ressalva que

> Um reatamento diferenciado entre a cultura moderna e uma prática do dia-a-dia dependente de legados vitais, mas empobrecida pelo mero tradicionalismo, certamente só será alcançada se *também* a modernização social puder ser dirigida por *outras* vias não-capitalistas, se o mundo da vida puder desenvolver por si instituições limitadas pela própria dinâmica dos sistemas de ação econômico e administrativo. (Ibid.)

Entre esse vago programa e o conformismo pós-moderno talvez se deva dizer que, na prática, há poucas diferenças. O historiador marxista Perry Anderson, em sua exemplar exposição dos debates em torno do assunto, resume de forma impiedosa os impasses de Habermas:

> O que fica bem claro [...] é que o "projeto" da modernidade como ele o traçou é um amálgama contraditório de dois princípios opostos: especialização e popularização. Como se realizaria em algum estágio uma síntese de ambos? Assim definido, poderia o projeto ser algum dia concluído? [...] Há uma diferença básica entre o fenômeno que [sua argumentação] começa registrando – o aparente declínio do modernismo estético – e o tema que desenvolve a seguir – a superespecialização das esferas de poder. A dinâmica da ciência claramente não foi afetada por esta última. Por que a arte deveria ser? Habermas não tenta responder: na verdade, sequer coloca a questão. O resultado é um abismo entre o problema e a solução. O declínio da vitalidade experimental está num dos extremos do discurso, a reanimação do mundo da vida no outro, e praticamente não há conexão fundamentada entre eles.[188]

Para Anderson, a separação extrema entre vida cotidiana e o domínio dos diversos sistemas autônomos e impessoais (o mercado, a estética, a política, a ciência) poderia ser superada se cogitássemos de pôr em prática alguma forma de "soberania popular". Na teoria de Habermas, "a autogestão de produtores livremente associados está fora de questão", e é isso o que determina, para Anderson, o clima emocional dessa filosofia, "que simultaneamente reafirma os ideais do Iluminismo e lhes nega qualquer chance de realização".[189]

O leitor decidirá se a posição de Perry Anderson possui mais efetividade concreta que a de Habermas. A seguir, tentaremos demonstrar de que forma o mesmo impasse "prático" no projeto da modernidade é vivido na obra de outro autor, que se coloca num campo bastante distinto do de Habermas e Anderson.

9. LYOTARD E O SUBLIME

Jean-François Lyotard é um dos mais famosos arautos da "pós-modernidade" e, como tal, inclui-se facilmente entre aqueles a quem Habermas chama de "jovens conservadores". O rótulo, como vimos, foi aplicado aos pensadores na tradição francesa de Bataille, Foucault ou Deleuze, que tem pouco a ver com qualquer opinião de direita tradicional, embora seja fortemente crítica ao pensamento marxista. Lyotard ficou identificado como "pós-moderno" a partir de seu livro *A Condição Pós-Moderna*, que, discutindo o papel das ciências no final do século 20, condena todas as visões baseadas num esquema evolutivo, de progresso da Humanidade no rumo do esclarecimento e da liberdade. Para Lyotard, as chamadas "metanarrativas" do marxismo, do iluminismo, da

188 Perry Anderson, *As Origens da Pós-Modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio: Jorge Zahar, 1999 [1998], pp. 46-47.
189 Ibid., pp. 47 e 51.

psicanálise, do desenvolvimento científico, capazes de unificar uma grande quantidade de fatos distintos numa mesma chave interpretativa, caíram em descrédito na pós-modernidade; natural que, de um ponto de vista "pró-moderno" e iluminista, Habermas se insurgisse contra essa interpretação.

Curiosamente, Lyotard não havia formulado nenhuma teoria da pós-modernidade do ponto de vista estético, não havia feito nenhuma defesa da arte ou da arquitetura pós-modernas, quando surgiu o artigo de Habermas a favor do "projeto moderno" em seu conjunto. Em sua resposta a Habermas, no artigo "O Que É o Pós-Moderno?", Lyotard faz um resumo de suas próprias convicções estéticas, que será interessante analisar. Para nossa surpresa, esse famoso "pós-modernista" começa criticando tudo aquilo que se associou à estética pós-moderna. Nada das concessões ao gosto "popular" defendidas por Venturi e Jencks aparece no texto de Lyotard.

> De todos os lados nos conclamam a pôr um fim às experimentações, nas artes e em outros campos. Li um historiador da arte que exalta o realismo e milita pelo advento de uma nova subjetividade. Li um crítico de arte que embrulha e vende a "Transvanguarda" no mercado da pintura. Li que sob o nome de pós-modernismo os arquitetos estão abandonando o projeto da Bauhaus, jogando fora o bebê da experimentação com a água do banho do funcionalismo [...] Nas diversas incitações para suspender a experimentação artística, há um idêntico chamado à ordem, um desejo por unidade, por identidade, por segurança, ou popularidade (no sentido de *Öffentlichkeit*, de "encontrar um público"). Artistas e escritores deveriam ser levados de volta ao seio da comunidade, ou ao menos, se esta for considerada doente demais, devem ser imbuídos da tarefa de curá-la.
>
> Há um sinal irredutível dessa disposição comum: para todos esses escritores nada é mais urgente do que liqüidar a herança das vanguardas.[190]

Ao contrário do que seria de esperar, portanto, temos o "pós-modernista" Lyotard argumentando em favor da experimentação artística, contra as tentativas de "popularizar" a arte e de abrandar o rigor das obras de vanguarda. Mas temos de ir com cuidado nesse ponto. O que Lyotard defende nas "vanguardas" não é o mesmo que o "modernista" Habermas entende pelo termo. Em Habermas, a arte de vanguarda era aquela que pretendia superar a distância entre o mundo estético e o cotidiano. Mas Lyotard rejeita esse tipo de unificação; o admirável da arte de vanguarda está no combate que empreende ao realismo, ao academicismo, ao ecletismo e ao *kitsch*. Depois da invenção da fotografia e do cinema, todo "realismo" na literatura e na pintura se tornou supérfluo e reacionário.

> Os processos da fotografia e do cinema podem atingir melhor, com mais rapidez, e com uma circulação mil vezes maior do que o realismo narrativo ou pictórico, a tarefa que o academicismo havia incumbido o realismo de desempenhar: a de preservar as consciências do sentimento da dúvida. A fotografia industrial e o cinema serão superiores à pintura e ao romance sempre que o objetivo for de oferecer um referente estável, arranjá-lo conforme um ponto de vista que lhe confira um sentido reconhecível, reproduzir a sintaxe e o vocabulário que habilitam o destinatário a decifrar rapidamente imagens e seqüências, e assim chegar facilmente à consciência de sua própria identidade assim como à aprovação que desse modo ele obtém dos demais – uma vez que tais estruturas de imagens

190 Jean-François Lyotard, "What is Postmodernism?", in Thomas Docherty, *Postmodernism – a Reader*, cit., pp. 38-40. O texto foi publicado originalmente em 1983. Nas citações a seguir, os números entre parênteses se referem a essa edição.

> e seqüências constituem um código de comunicação entre todos eles. (pp. 40-41)

Diante de meios tão eficazes para o objetivo de representar a realidade, pode-se entender que, a partir de meados do século 19, as vanguardas tenham se dedicado cada vez mais a representar o irrepresentável, o inominável, aquilo que está além de toda aparência, e que não podemos visualizar. Lyotard relaciona as buscas da arte moderna com o sentimento, não mais do "belo" e sim do "sublime". O sublime ocorre

> quando a imaginação fracassa e não consegue apresentar um objeto [...] Temos uma idéia do mundo (a totalidade do que existe) mas não temos a capacidade de mostrar um exemplo dessa idéia. Temos uma idéia do simples (o que não pode ser decomposto) mas não podemos ilustrar essa idéia por meio de um objeto que fosse um caso dela. Podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente poderoso, mas qualquer apresentação de um objeto destinado a fazer ver essa magnitude ou potência absoluta nos parece como dolorosamente insuficiente. Estamos diante de idéias que não têm representação possível. (p. 43)

A arte moderna, para Lyotard, seria aquela que se dedica a apresentar aquilo que é irrepresentável; "fazer ver que existe algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer com que seja visto", eis o propósito da pintura moderna. Ao longo de décadas, e numa sucessão de movimentos cada vez mais radicais, "as diversas vanguardas humilharam e desqualificaram – por assim dizer – a realidade", ao colocar sob exame todos os meios de "fazer acreditar" (diríamos: de criar ilusão) na pintura, ou seja, ao colocar sob exame as técnicas plásticas.

> O tom local, o desenho, as misturas de cor, a perspectiva linear, a natureza do suporte e do instrumento, a "fatura", o choque, o museu: as vanguardas nunca cessam de desalojar os artifícios de apresentação que permitem escravizar o pensamento ao olhar e desviá-lo do irrepresentável. Se Habermas compreende, como Marcuse, esse trabalho de desrealização como um aspecto da "dessublimação" (repressiva) que caracteriza a vanguarda, então é porque confunde o sublime kantiano com a sublimação freudiana e a estética, para ele, continuou sendo a estética do belo. (p. 44)

Ou seja, Habermas aposta excessivamente no papel liberador da vanguarda, e por outro lado vê na progressiva conquista de autonomia técnica da arte moderna (a pesquisa sobre a própria linguagem, livre dos conteúdos) um sinal de especialização que apesar de tudo é repressivo. Assim, só dentro dos velhos quadros clássicos de uma estética do "belo" (e não mais do "sublime") faria sentido a proposta habermasiana de uma emancipação social que mantivesse a autonomia das diversas esferas da sociedade juntamente com uma arte reintegrada ao mundo cotidiano, capaz de ser apropriada por todos os cidadãos.

A posição de Lyotard é, assim, mais "vanguardista" esteticamente, e menos interessada em manter qualquer perspectiva utópica do ponto de vista político e social. A arte moderna, sempre às voltas com o irrepresentável, não teria por isso mesmo nenhum "futuro" a descortinar; é como se estivéssemos, bem ao estilo das formulações de Greenberg, numa espécie de constante "fuga para a frente", num implacável esforço de "desrealizar" a realidade.

Fica difícil saber, assim, que lugar teria um conceito como o de "pós-moderno" numa estética tão decididamente "modernista" como a que Lyotard apresenta nesse artigo de 1982. Por ironia, este filósofo já havia se comprometido com o termo "pós-moderno" em 1979, estudando as relações entre conhecimento científico e sociedade pós-industrial, antes de tomar contato com as repercussões e aplicações estéticas desse conceito.[191]

191 Ver Perry Anderson, *As Origens da Pós-Modernidade*, cit., pp. 38 e ss.

Mas Lyotard decide enfrentar uma questão que seu próprio raciocínio parecia desqualificar. "Que é, então, o pós-moderno?", pergunta Lyotard, um tanto a contragosto, mas sem perder a intrepidez.

Sua resposta será um bocado decepcionante. Em primeiro lugar, numa espécie de jogo de palavras, de trocadilho temporal, Lyotard afirma que o pós-moderno faz parte do moderno, já que toda nova corrente da arte moderna se insurge contra um modernismo anterior. Cézanne insurgiu-se contra os impressionistas, Braque e Picasso, contra Cézanne... de modo que "uma obra não pode converter-se em moderna se, no princípio, não tivesse já sido pós-moderna" (p. 44). Desenvolvido por um modernista ao estilo de Greenberg, este raciocínio pareceria pouco mais do que uma rápida e sarcástica forma de desqualificar o conceito. Mas Lyotard estava obrigado, de algum modo, a atribuir-lhe um sentido mais palpável.

> Gostaria de não me limitar a esta acepção um pouco mecanicista da palavra. Se é verdade que a modernidade se desenvolve na retirada do real e de acordo com a relação sublime do apresentável com o concebível, nesta relação se podem distinguir dois modos [...] Pode-se colocar o acento na impotência da faculdade de apresentar, na nostalgia da presença que afeta o sujeito humano, na obscura e vã vontade que o anima apesar de tudo. Ou, então, pode-se colocar o acento na potência da faculdade de conceber, em sua "desumanidade", por assim dizer [...], e se pode colocar o acento no acréscimo do ser e no regozijo que resultam da invenção de novas regras do jogo, na pintura, na arte, ou no que quer que seja. (p. 45)

Lyotard exemplifica esses dois tipos de relação com o sublime:

> do lado *melancolia*, os expressionistas alemães, e do lado *novatio* [inovação], Braque e Picasso. Do primeiro lado, Malevitch, de Chirico; do segundo, Lissitski, Duchamp. O matiz que distingue esses dois modos pode ser ínfimo, amiúde coexistem ambos na mesma obra, quase indiscerníveis, e não obstante atestam um diferendo com o qual se joga há muito tempo – e se jogará – a sorte do pensamento, entre o desencanto e a tentativa. (Ibid.)

Para concluir, pode-se dizer que

> a estética moderna é uma estética do sublime, mas nostálgica. É uma estética que permite que o irrepresentável seja invocado apenas como conteúdo ausente [enquanto o pós-moderno] é aquilo que indaga por apresentações novas, não para desfrutá-las mas para fazer sentir melhor que há algo irrepresentável. (p. 46)

A divisão proposta por Lyotard não deixa de operar, sempre, no interior daquilo que em geral se entende por arte moderna; um modernismo mais "frio" e "clássico" pode ser contraposto a um modernismo mais "quente" e "expressivo", e há entre Mondrian e Franz Marc, entre Stravinski e Schoenberg, entre Mallarmé e Rimbaud, entre Valéry e Aragon, tantas diferenças quanto as que quisermos reconhecer. A distinção entre o modernismo nostálgico e um (pós) modernismo lúdico serve naturalmente para refinar nosso entendimento de qualquer obra artística, e sem dúvida será mais interessante, desse ponto de vista, a obra que contiver em seu interior ambas as tendências, como de resto o próprio Lyotard julga possível acontecer; mas não é certo que isso determine uma "pós-modernidade" estética especialmente visível nas artes dos anos 80 em diante.

Cabe observar que nada tornava muito necessário, no esquema lyotardiano, o recurso ao conceito de uma estética "pós-moderna". Na sua interpretação, toda possível utilidade desse conceito no debate contemporâneo parece desaparecer. Não se trata de uma nova "fase" no desenvolvimento da arte ocidental;

não se trata, propriamente, de uma senha, de uma autorização para o "relaxamento", a liberação diante dos estritos códigos do modernismo; não convida a nenhum tipo novo de relação entre cultura erudita e cultura de massa, ou a novos equilíbrios entre os pólos da forma e do conteúdo; tampouco acentua o ingresso de novas vozes, novos temas na arte contemporânea; nem recoloca em novos termos a questão do local e do internacional na cultura atual. Curiosamente, assim, o "pós-moderno" se torna um significante à procura de significado, uma espécie de fórmula flutuante, que cada autor, cada teórico, tenta amarrar à sua embarcação.

Esse caráter "vazio", "oco", puramente exterior, do conceito, certamente fez muito em prol de sua apropriação na conversa cotidiana, na rotulação jornalística, e, *last but not least*, num determinado tipo de produção teórica a meio caminho entre a pesquisa erudita e a divulgação de massa, entre o ensaio de crítica cultural e o polemismo de circunstância. Também ajudou muito, é claro, para o desgaste do conceito. A própria idéia de que "pós-moderno" não se define com clareza, de que tudo "virou pós-moderno", se tornou também prova de que, de fato, vivemos num mundo pós-moderno. Que "pós-moderno" não significa nada, e significa tudo, foi visto como uma característica "pós-moderna" também. Que seja um modismo, um fenômeno de mídia, uma aparência sem realidade, tudo isso confirmava a realidade do conceito. Ao contrário de um conceito "irrepresentável", do qual fosse impossível ver casos específicos e elencar exemplos concretos, o pós-moderno era na verdade o anti-sublime nesse sentido: uma idéia da qual tudo era exemplo, um caso inédito de hiper-representabilidade no mundo das idéias... sua capacidade foi dotar qualquer coisa de pertinência; era, ao contrário do famoso clube de Groucho Marx, um espaço conceitual em que tudo poderia ser admitido, e justamente se fortalecia graças a esse poder.

10. DE VAN GOGH A ANDY WARHOL

Estas últimas considerações podem ser reformuladas de uma perspectiva mais favorável, como no trecho a seguir.

> [...] o próprio nome – pós-modernismo – aglutinou um grande número de fenômenos até então independentes, e estes, ao serem assim denominados, comprovam que continham, de forma embrionária, a própria tendência [...] o ato supremo de dar um nome exerce um impacto material e, tal qual um raio que cai da superestrutura na base, funde materiais improváveis e os transforma em uma massa, ou lava, reluzente.[192]

É o que afirma a introdução a *Pós-Modernismo, ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, livro que reúne os principais ensaios de Fredric Jameson a respeito do tema. Talvez nenhum autor tenha tido mais importância do que esse teórico marxista em conferir respeitabilidade a um conceito que funcionava quase que abertamente como um modismo sedutor a círculos de pensamento hostis ao pensamento de esquerda tradicional. A "apropriação" do pós-modernismo pela teoria marxista teve efeito bem mais duradouro e contundente do que a anterior tentativa habermasiana de desqualificá-lo em nome de um pálido projeto de recuperação dos ideais da modernidade. Veremos, mais adiante, qual o custo dessa estratégia.

Por enquanto, será necessário expor, com certa minúcia, as concepções de Jameson a respeito do pós-modernismo, inicialmente formuladas num ensaio de 1984, "A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio".[193] Raras vezes, ao longo desta discussão, um único autor se mostra capaz de corresponder tão plenamente ao título de "crítico cultural": manifestações as mais diversas – do cinema aos modos de comportamento cotidiano, da literatura às artes plásticas – recebem de Jameson uma interpretação unificadora, compondo um panorama ao mesmo tempo acerbo e complexo do espírito de uma época. Seu conceito de pós-modernismo

192 Fredric Jameson, *Pós-Modernismo, ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996, p. 17. Nas citações a seguir, os números entre parênteses se referem a essa edição.

193 Na coletânea de ensaios que utilizamos, publicada nos Estados Unidos em 1991, esse texto aparece consideravelmente ampliado em relação a sua versão original. Uma tradução brasileira de "O pós-modernismo e a sociedade de consumo", artigo ainda próximo da primeira versão, pode ser encontrado em E. Ann Kaplan (org.), *O Mal-estar no Pós-modernismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio: Jorge Zahar, 1993.

tem de imediato, aliás, esse poder de sedução, uma vez que se aplica, ou pode ser aplicado, aos mais diversos âmbitos da vida social. Já no segundo parágrafo do texto, Jameson recenseia algumas das manifestações do fenômeno:

> a enumeração do que vem depois [do modernismo] se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, o "novo expressionismo"; o momento, na música, de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e "popular" que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e, também, o *punk rock* e a *new wave* (os Beatles e os Stones funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida); no cinema, Godard, pós-Godard, o cinema experimental e o vídeo, mas também um novo tipo de cinema comercial [...]; Burroughs, Pynchon ou Ishmael Reed, de um lado, e o *nouveau roman* francês e a sua sucessão, do outro, ao lado de um novo, e alarmante, tipo de crítica literária baseada em uma nova técnica da textualidade ou da *écriture*... A lista poderia se estender ao infinito [...] (p. 28)

Apesar disso, Jameson irá identificar algumas características gerais do pós-modernismo. A primeira delas, que é sempre mencionada, e em seu texto aparece apenas de passagem, é "o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massas", que seria aliás comum a "todos os pós-modernismos mencionados acima" (p. 28). Afirmação que não está imune a questionamentos: há pouco de cultura de massas a impregnar o *nouveau roman* de um Claude Simon, por exemplo, e menos ainda, talvez, de cultura erudita no movimento *punk*.

Logo adiante, em todo caso, Jameson irá destacar quatro elementos do pós-modernismo que sem dúvida haviam passado despercebidos aos teóricos anteriores. São eles: "uma nova falta de profundidade", um "enfraquecimento da historicidade", "um novo tipo de matriz emocional básica" – o que ele denomina de "intensidades" – e, por último, "a profunda relação de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial". Serão estes os pontos que discutiremos em seguida.

Uma das maiores qualidades de Jameson está no fato de que suas formulações teóricas nunca se distanciam demasiado de exemplos práticos, tomados das mais variadas áreas culturais, de modo que podemos ver sua atividade crítica se exercer ao mesmo tempo sobre objetos específicos e sobre as linhas mais gerais do cenário contemporâneo.

Assim, para explicar a idéia da "nova falta de profundidade", Jameson começa comparando os trabalhos de dois nomes célebres no campo das artes plásticas: Van Gogh, representando o modernismo, e Andy Warhol, do lado pós-moderno.

A interpretação do quadro *Um Par de Botas*, pintado por Van Gogh em 1887 – "um dos trabalhos canônicos do alto modernismo" –, envolve para Jameson o esforço de "reconstruir a situação inicial de onde surge a obra acabada", evitando observá-la no nível do "meramente decorativo". Uma primeira possibilidade de interpretação, assim, seria enfocar "as matérias-primas, o conteúdo inicial que [a obra] confronta e retrabalha, transforma e reapropria". Esse conteúdo, para Jameson,

> [é] o mundo objeto da miséria agrícola, da desolada pobreza rural, o mundo humano de labuta rudimentar e opressiva, um mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado.
>
> Nesse mundo, as árvores frutíferas são apenas velhos galhos exauridos brotando de um solo pobre; os habitantes dos vilarejos são reduzidos a esqueletos, caricaturas de uma grotesca tipologia das feições humanas básicas. Por que então, em Van Gogh, as macieiras podem explodir em uma superfície alucinatória de cores, enquanto seus estereótipos dos habitantes dos vilarejos são surpreendente e vistosamente recobertos com tona-

> lidades de verde e vermelho? Nesta primeira alternativa de interpretação, vou apenas sugerir que a transformação violenta e proposital do mundo objeto opaco do camponês na mais gloriosa materialização da pura cor em pintura a óleo deve ser interpretada como um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo, ou pelo menos, um domínio daquele sentido supremo – a visão, o visual, o olho – que agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo, parte de uma nova divisão do trabalho no interior do capital, uma nova fragmentação de um sensorial emergente que replica as especializações e divisões da vida capitalista, ao mesmo tempo que busca, precisamente em tal fragmentação, uma desesperada compensação utópica. (pp. 32-33)

Esta é apenas a "primeira" interpretação possível do famoso par de botas de Van Gogh. Antes de prosseguir com os argumentos de Jameson, e de ver como Van Gogh será contraposto a Warhol, vale a pena analisar este trecho um pouco mais em detalhe.

"Interpretar" uma obra, para Jameson, parece equivaler sobretudo ao ato de contextualizá-la historicamente. Não se trata, contudo, de contextualizar determinado quadro dentro da história da pintura, como resposta a seus predecessores, no tipo de análise a que nos acostumou, por exemplo, o crítico literário Harold Bloom. A "resposta" do pintor se dá em face dos dados da realidade concreta, e nesse sentido a interpretação adquire a forma de uma dupla narrativa: antes de tudo, como cenário prévio ao ato estético, existia uma situação determinada – a vida dos camponeses miseráveis do Norte europeu –, à qual o artista reage. Sua reação, nesse caso, terá dois momentos: o momento "documental", de que o quadro com o par de botas é um exemplo entre outros; e o momento "utópico", no qual as paisagens de macieiras em flor explodirão suas cores numa promessa redentora. Em várias instâncias da interpretação, portanto, o quadro em si será

"ultrapassado": cumpre entendê-lo tendo em mente os outros quadros de Van Gogh que atestam a miséria camponesa, como por exemplo aquelas obras que retratam os trabalhadores como "esqueletos, caricaturas de uma grotesca tipologia das feições humanas básicas". Há que ter em mente, também, os quadros posteriores de Van Gogh, cujo colorido vivo significa a superação dessa realidade taciturna. Numa palavra, o quadro do par de botas tem seu "antes" e seu "depois"; interpretá-lo significa inseri-lo numa pequena fábula histórico-política, de evidente inspiração hegeliano-marxista, mas particularmente semelhante, aliás, ao programa habermasiano: destaca-se, na obra, o seu compromisso "moderno" com a divisão do trabalho, com a independência progressiva das diversas linguagens ("a visão, o visual [...] agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo" etc.) e também a possibilidade de que esta independência construa uma chave capaz de abrir os portões para além do férreo cotidiano capitalista.

Note-se, ainda, a interessante repetição de uma palavra ao longo desse trecho de Jameson: interpretar é "reconstruir". Trata-se, anuncia o autor na página 32, de "reconstruir a recepção dessa obra"; ou antes, como diz o parágrafo seguinte, de "reconstruir a situação inicial de onde surge a obra acabada"; poucas linhas adiante, Jameson insiste: cabe "reconstruir a situação inicial para a qual a obra é, de algum modo, uma resposta"; por fim, graças à variedade da paleta de Van Gogh, "a visão [...] agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo".

A imagem da "ressurreição", da "revivescência", da "recuperação" do passado faz com que a interpretação seja, assim, uma forma de vivificar as *esperanças* e os *significados* contidos na obra analisada, ou, para usar uma palavra que combina as duas, o seu *sentido*. De onde vem a obra? Para onde aponta? É essa "historicidade" – termo que voltará várias vezes na análise de Jameson sobre o pós-moderno – que cumpre destacar. Mas com isso surge, a nosso ver, um problema: o sentido, o poder de "resposta" que a obra modernista antigamente possuía, hoje desapareceu, ou está pelo menos oculto: o intérprete, enquanto historiador, estará assim entregue à busca de uma historicidade já perdida. A rigor, o par de botas de Van Gogh está condenado a ter apenas uma sobre-

vida "decorativa", tornou-se um clichê, uma pintura excessivamente conhecida, desgastada pela sua superexposição comercial; não diz muita coisa, a não ser que nos voltemos para o passado, para a sociedade camponesa à qual reagia. Acontece que esse ato interpretativo, por maiores que sejam seus esforços de reconstituição da obra diante de um presente degradado, não deixa de ser facilitado pela posição privilegiada do intérprete: Jameson sabe, é claro, que ao triste mundo dos camponeses se sucederia, em questão de um ou dois anos na rápida evolução do artista, uma fase de colorido inédito e explosivo; a interpretação do par de botas, que exige uma "volta" às condições de sua recepção, só pode se completar depois que tudo já aconteceu, depois que essas condições já cederam a novas descobertas criativas. Cabe perguntar portanto se esse estilo de interpretação jamesoniano não é ele mesmo um tanto nostálgico, um tanto "retrô", valendo-se de uma temporalidade ela mesma paradoxal, aporética, "pós-moderna"; mas aqui estamos colocando, também de nossa parte, o carro adiante dos bois. A análise de Jameson sobre a "moda retrô" e os filmes de nostalgia será retomada mais adiante.

Prosseguindo em sua análise do quadro de Van Gogh, Jameson menciona uma segunda possibilidade de interpretação, e cita as considerações do filósofo Martin Heidegger sobre os sapatos do camponês: "Neles vibra o chamado silencioso da terra, o dom mudo do milho maduro e enigmática renúncia da desolação do campo incultivado no inverno". "Esse instrumento", continua Heidegger, "pertence à terra, e está protegido no mundo da mulher camponesa [...] a pintura de Van Gogh é o desvelamento do que o instrumento, o par de sapatos, em verdade, é [...]" Desse modo, explica Jameson, um instrumento material de trabalho chega ao descobrimento do seu ser "por meio da mediação da obra de arte, que faz com que o mundo ausente e a terra se revelem em torno dela". A interpretação heideggeriana e a interpretação do próprio Jameson que analisamos anteriormente, têm algumas características em comum:

> [...] as duas leituras podem ser consideradas *hermenêuticas*, no sentido em que a obra, com sua forma objetal inerte, é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta que se coloca como sua verdade última. (p. 35)

Aqui, a frase de Jameson faz lembrar justamente as considerações de Lyotard a respeito da arte moderna, em oposição ao pós-modernismo: como vimos (p. 313), o sublime moderno, nostálgico, expressa uma ausência, um "além" para o qual a obra aponta incessantemente, mas é incapaz de representar.

Logo em seguida, o texto de Jameson contrasta o par de botas de Van Gogh com "sapatos de outro tipo":

> Os *Diamond Dust Shoes*, de Andy Warhol, evidentemente, não nos falam com a mesma imediatidade dos sapatos de Van Gogh; de fato, sinto-me tentado a dizer que não nos dizem absolutamente nada. Nada nesse quadro prevê um espaço, ainda que mínimo, para o espectador, que se confronta com ele no fim do corredor de um museu ou de uma galeria, em toda a contingência de um objeto natural inexplicável.

Aqueles luxuosos sapatos femininos, enfileirados em posição vertical, repoduzidos muito de perto, parecem

> uma coleção aleatória de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos [...] Não há [...] nenhum modo de completar o gesto hermenêutico e reintegrar essa miscelânea no contexto vivido mais amplo do salão, ou do baile, do mundo de alta moda ou das revistas glamorosas. (p. 35)

O texto de Jameson traz as reproduções das duas obras, o que ajuda bastante a persuadir o leitor. Pintadas de uma perspectiva bastante próxima, mas mesmo assim projetando sombras sobre o fundo do quadro, as botas de Van Gogh estão jogadas dramaticamente no chão, como se alguém tivesse acabado de usá-las; a própria imagem supõe uma narrativa que o quadro de Warhol, à primeira vista, elimina. *Diamond Dust Shoes* se assemelha a uma foto

em negativo, em alto contraste, na qual os vários sapatos adquirem fosforescência (pó de diamante e acrílico foram utilizados no quadro); o fundo, negro como uma radiografia, não dá idéia nenhuma de volume na imagem, e mesmo o interior dos sapatos (que se deixava revelar numa das botas entreabertas de Van Gogh) nada mais é, no trabalho de Warhol, que uma seqüência de buracos negros. Jameson atribui a essa aparência de negativo fotográfico

> [o] aspecto da morte na imagem de Warhol, cuja elegância de um raio X mortifica o olhar reificado do espectador de um modo tal que não parece ter nada a ver com a morte, ou com a obsessão ou ansiedade da morte no plano do conteúdo; de fato é como se aqui tivéssemos que lidar com o inverso do gesto utópico de Van Gogh: na primeira obra, um mundo ferido é transformado [...] na estridência de um colorido utópico. Aqui, ao contrário, é como se a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens na propaganda – fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto do negativo fotográfico [...] (p. 37)

Difícil, na verdade, entender por que estes parágrafos não seriam tão "interpretativos" quanto os dedicados a Van Gogh, e por que, afinal, Jameson considera que a obra de Warhol afasta de si qualquer interpretação. Poucas linhas depois de afirmar que aqueles sapatos "não nos dizem absolutamente nada" (p. 35), lemos que se encontram "tão desprovidos de sinais de sua vida anterior como uma pilha de sapatos que ficaram em Auschwitz, ou restos de um incêndio inexplicável e trágico em um salão de baile superlotado".

Não é pequeno, como se vê, o vigor interpretativo das considerações que Jameson tem a fazer sobre o quadro de Warhol. Trata-se, como no caso de Van Gogh, de vislumbrar uma narrativa, um "mundo" externo à imagem pictórica, da qual esta seria um sinal, um indício. Segundo esse critério, Jameson é tão bom "intérprete" de um quadro quanto de outro; o que equivale a dizer

que Van Gogh e Warhol apresentariam poucas diferenças, portanto, quanto a seu potencial de "interpretabilidade".

Salta aos olhos, contudo, a oposição entre ambos, e Jameson está certo em ressaltá-la. Será importante investigarmos um pouco os possíveis fundamentos desse contraste, e o que isso significa para as concepções de Jameson acerca do pós-modernismo.

Antes de mais nada, parece haver no quadro de Van Gogh uma *intenção de narrar* que o trabalho de Warhol, lacônico e chapado, exclui. Jameson consegue imaginar *Diamond Dust Shoes* como um documento fictício de uma catástrofe já acontecida, Auschwitz ou Hiroxima, mas não há nesse quadro o enfoque narrativo, o "era uma vez", o "imagine que, num fim de tarde de inverno... etc." aparentemente proposto pela imagem das botas de camponês.

Avançando um pouco mais nessa análise, será importante atentar para o próprio modo como o autor formula essa oposição. Um pequeno deslocamento vocabular deve ser notado no texto de Jameson. O autor se refere com desembaraço a tudo o que significam os sapatos de Van Gogh; compara-os *a outro par de sapatos*, o de Warhol, e conclui que estes últimos "não nos dizem absolutamente nada". Voltemos ao trecho.

> De qualquer forma, as duas leituras [sobre o quadro de Van Gogh] podem ser consideradas *hermenêuticas*, no sentido em que a obra, em sua forma objetal inerte, é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta, que se coloca como sua verdade última. É preciso agora que olhemos para um par de sapatos de outro tipo, e é muito bom que seja possível utilizar uma imagem de uma obra recente de uma das figuras centrais das artes visuais contemporâneas. Os *Diamond Dust Shoes*, de Andy Warhol, não nos falam com a mesma imediatidade dos sapatos de Van Gogh: de fato, sinto-me tentado a dizer que não nos dizem absolutamente nada. (p. 35)

Não é casual, a meu ver, que, no caso do quadro de Van Gogh, Jameson se refira ao objeto, ao "assunto" tratado pelo artista – o

par de sapatos – enquanto que, no caso de Warhol, o título da obra (*Diamond Dust Shoes*) e a coisa retratada (os sapatos, shoes) se confundam na mesma sentença. No caso de Van Gogh, é como se, vendo o par de botas ao vivo, em vez do quadro, fôssemos igualmente capazes de imaginar o mundo camponês de que são indício. Por isso "*o par de botas*" nos diz tanto. No caso de Andy Warhol, *aqueles sapatos* não nos dizem nada. Certamente, tal impressão é incontestável – mas se *os sapatos* de Warhol nada dizem, *o quadro* de Warhol está carregado de significados. Retratar sapatos como se estivessem sob um exame radiológico, com o negro do seu bojo assemelhado aos buracos de uma caveira, e com a fosforescência exterior como a de um objeto sob intensa exposição radioativa, é uma decisão artística voltada, sem dúvida, para produzir associações com a morte, com o holocausto nuclear ou com o morticínio de Auschwitz; e Jameson foi, é claro, sensível a todas elas. Mas é como se esperasse que *os sapatos*, e não *Diamond Dust Shoes*, lhe transmitissem tais impressões. O ato de Warhol – impregnando de morte uma vitrine – é menosprezado pelo crítico, ao passo que o tema, "o assunto" de Van Gogh – o par de sapatos vibrando entre a labuta e a redenção – é superestimado em face das decisões estéticas e da linguagem do artista. Numa palavra, lembrando a contraposição de Ortega y Gasset que comentávamos no capítulo 3, Jameson compara o jardim (no caso, o tema de Van Gogh) com a vidraça (a obra de Warhol). Natural que, olhando para os sapatos de Warhol, eles lhe pareçam sem profundidade: os olhos de Jameson, querendo focalizar o jardim, se adaptavam mal ao primeiro plano, à "superficialidade", à "falta de profundidade" de Warhol...

O que significaria, afinal, essa "falta de profundidade"? Outras indicações no texto nos ajudam a perceber do que se trata. Falando ainda de *Diamond Dust Shoes*, Jameson afirma que

> Nada nesse quadro prevê um espaço, ainda que mínimo, para o espectador, que se confronta com ele no fim de um corredor de um museu ou de uma galeria, em toda a contingência de um objeto natural inexplicável. (Ibid.)

A exigência de um "espaço" para o espectador, de um

"recuo" entre a tela e o assunto retratado, a denúncia de uma "falta de profundidade", de um achatamento, naquela imagem pós-moderna podem ser perfeitamente traduzidas, a nosso ver, com a menção a um conceito que nos ocupava ainda no início do livro, quando procurávamos definir a arte moderna, nos passos de Anatol Rosenfeld, como conseqüência da eliminação do ponto de vista único: o narrador confiável no romance assim como a tonalidade na música equivalem na pintura ao uso das técnicas da perspectiva clássica. São estes procedimentos que, na pintura que vai da Renascença até o final do século 19, conferem ao espectador de um quadro a ilusão de profundidade, a sensação de que determinado objeto está reproduzido, na tela, exatamente do modo como o pintor o viu no momento de pintá-la. O que Jameson aponta em Warhol, portanto, nada mais é que a *ausência de perspectiva*, tornando-se sintomática, assim, a frase em que imagina os *Diamond Dust Shoes* surgindo "no fim de um corredor de um museu": a nostalgia de uma bela perspectiva, de um ponto de fuga, de uma profundidade visual, aparece na hipotética situação descrita, como que compensando o antiutopismo chapado e brilhante de Warhol.

Ora, o fim da perspectiva clássica é, como sabemos, característica marcante da arte moderna. Nada mais estranho, assim, do que ver Jameson tomá-la como característica do pós-modernismo. O deslocamento se explica, e se torna mais acentuado, quando nos lembramos de que, afinal, o quadro das botas de Van Gogh não é um exemplo tomado ao acaso. Trata-se muito mais de uma obra "realista", fortemente comprometida com a perspectiva e com a representação fiel dos objetos, do que qualquer coisa que pudéssemos invocar como exemplo da arte moderna: nem se fale em Kandinski ou Mondrian, mas as *Ninféias* de Monet ou mesmo quadros mais "alucinados" do próprio Van Gogh poderiam ser mais apropriadamente lembrados a esse propósito. Ao escolher uma pintura "realista" como exemplo de arte moderna, Jameson termina, assim, considerando "pós-moderna", e valorizando negativamente, uma característica – o rompimento com a perspectiva – que nada mais é do que moderna.

Que lugar haveria, então, para o puramente "pós-moderno"? Outro exemplo dessa "falta de profundidade" dado por Jameson pode nos auxiliar nessa questão. O autor se refere ao

edifício da Wells Fargo Court, em Los Angeles. Esse prédio é construído de tal forma que, ao avistar a fachada, o pedestre não consegue ver mais do que um único plano: tem-se a impressão de uma lâmina de concreto, de uma simples superfície destacada contra o céu, como se o edifício não possuísse três dimensões. Eis como Jameson descreve a experiência:

> Essa falta de profundidade [do pós-modernismo] não é meramente metafórica: ela pode ser experimentada física e "literalmente" por qualquer um que, subindo o que antes era a Bunker Hill de Raymond Chandler, vindo dos mercados de chicanos na Broadway com Fourth Street, no centro de Los Angeles, de repente defronta com a grande estrutura auto-sustentada de Wells Fargo Court (Skidmore, Owings e Merril) – uma superfície que parece não estar apoiada em nenhum tipo de volume, ou que parece tornar impossível decidir, apenas olhando, a forma de seu volume putativo (retangular? trapezoidal?). Essa enorme fachada de janelas, cuja bidimensionalidade desafia a gravidade, momentaneamente transforma o chão firme em que estamos em imagens de um estereóptico, formas diáfanas aparecendo aqui e acolá em volta de nós. (p. 40)

A partir desse trecho, pode-se intuir um traço peculiar do pós-modernismo, a que já fizemos referência anteriormente. Não é que a bidimensionalidade seja uma característica do pós-modernismo (era típica da arte moderna). A diferença, agora, é que a bidimensionalidade, a falta de profundidade, são tomadas ao pé da letra, "literalmente", como diz Jameson, na obra pós-moderna; aquilo que, no moderno, era uma característica formal, se tornou aqui um tema, um assunto, um conteúdo, a ser explorado explicitamente pelo artista. Veremos, nos próximos itens, se o mesmo processo ocorre com as demais características que Jameson atribui ao pós-modernismo.

11. O ESMAECIMENTO DOS AFETOS

A obra de Andy Warhol ainda serve a Jameson como ponto de partida para outras considerações. A "frivolidade" ou a "falta de expressão" de *Diamond Dust Shoes*, que pode ser vista com maior clareza nos retratos feitos por Warhol de estrelas como Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, é sinal de que na cultura pós-moderna ocorre um esmaecimento dos afetos, uma espécie de "neutralização", diríamos, das velhas angústias e neuroses que acometiam ao sujeito da modernidade. "Seria incorreto sugerir", diz Jameson, que "todos os afetos, todo sentimento ou emoção, toda subjetividade tenham desaparecido" do quadro de Warhol. Basta compará-lo, entretanto, a mais uma obra "canônica" do modernismo para notarmos a mudança nesse aspecto.

> O quadro de Edoard Munch, *O Grito*, certamente é uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento – um emblema programático virtual do que se costuma chamar a era da ansiedade. Ele será lido aqui como uma materialização não apenas da expressão desse tipo de afeto, mas, principalmente, como uma desconstrução virtual da própria estética da expressão, a qual parece ter dominado muito do que chamamos alto modernismo, mas que parece ter desaparecido – por razões teóricas e práticas – do mundo do pós-moderno. De fato, o próprio conceito de expressão pressupõe uma separação no interior do sujeito e, também, toda uma metafísica do dentro e do fora, da dor sem palavras no interior da mônada, e o momento em que, no mais das vezes de forma catártica, aquela "emoção" é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento exterior. (p. 39)

Por mais adequada que seja esta descrição no que diz respeito

a Munch, sabemos entretanto quantas vezes a própria arte moderna se encarregou de combater essa estética da expressão. Não é preciso voltar às páginas anteriores deste livro para lembrar que, da "desumanização" de Ortega y Gasset ao famoso lema de T. S. Eliot (a poesia não é expressão da emoção, mas fuga da emoção), a externalização catártica de uma dor interna esteve submetida à crítica dos modernistas. É verdade, contudo, que no próprio quadro de Munch essa crítica aparece, segundo Jameson.

> *O Grito*, de forma sutil mas elaborada, rompe sua própria estética da expressão, ao mesmo tempo mantendo-se sempre preso a ela. Seu conteúdo gestual já assinala seu fracasso, uma vez que o domínio do sonoro, o grito, a pura vibração da garganta humana, é incompatível com seu meio (algo assinalado no interior da obra pelo fato de o homúnculo não ter orelhas). Entretanto, o grito ausente como que retorna em uma dialética de curvas e espirais, aproximando-se gradualmente da experiência ainda mais ausente da solidão atroz e da ansiedade que o próprio grito deveria "expressar". (p. 42)

Seja como for, a conclusão de Jameson não se altera:

> [...] conceitos como ansiedade e alienação (e as experiências a que correspondem, como em *O Grito*) não são mais possíveis no mundo do pós-moderno. As grandes figuras de Warhol – a própria Marilyn ou Edie Sedgwick –, os casos notórios de autodestruição e *burnouts* do final dos anos 60 e a proliferação das experiências com drogas e a esquizofrenia pareceriam não ter mais quase nada em comum com as histéricas e neuróticas do tempo de Freud, ou com aquelas experiências canônicas de isolamento radical e solidão, de revolta individual, de loucura como a de Van Gogh, que dominaram o período do alto modernismo. Essa mudança na dinâmica da patologia cultural pode ser caracterizada como aquela em que a alienação do sujeito é deslocada pela sua fragmentação. (Ibid.)

Como acontece com freqüência nos textos do autor, a concentração de várias referências e exemplos num único parágrafo tem um efeito de avalanche, desarmando possíveis contestações. Jameson compara, aproxima e diferencia, entretanto, casos incompatíveis e idênticos em sua exposição. Seria possível considerar como exemplo de "esmaecimento dos afetos", como quer Jameson, os casos de autodestruição em que se jogaram vários artistas dos anos 60? Em que a autodestruição "pós-moderna" haveria de ser diferente dos casos de alcoolismo suicida de um Modigliani, por exemplo, ou da famosa automutilação de Van Gogh? Curioso que, a propósito deste último, Jameson fale em "loucura", genericamente, deixando a "esquizofrenia" para os pós-modernos. E, se os drogados atuais nada têm a ver com as histéricas de Freud (estas, sim, modernas), tampouco os revoltados radicais do modernismo poderiam enquadrar-se nesse diagnóstico. De que modo separar, por outro lado, as revoltas "canônicas" do alto modernismo das revoltas dos anos 60? Numa palavra: os fenômenos psíquicos que Jameson apresenta aqui parecem ter muito pouco a ver com o "esmaecimento" pós-moderno, e cabem todos dentro da "patologia" do modernismo.

O uso do termo "patologia" não surge, aliás, por acaso. A "nova patologia" diagnosticada por Jameson a propósito do pós-moderno – a fragmentação do sujeito – nada mais é, a rigor, do que a "velha patologia" que Georg Lukács diagnosticava, em sua época, na arte moderna. Vimos que, com relação a Van Gogh e Warhol, Jameson tomava como "moderno" um quadro realista: posição que não poderia ser mais lukacsiana. Também aqui, uma característica que Lukács reprovava como típica do modernismo, a fragmentação do sujeito, é usada por Jameson como típica do pós-moderno – e sutilmente condenada também. É como se o mesmo gosto, os mesmos critérios de avaliação estética unissem Lukács e Jameson. Mas Jameson, ao aplicá-los à arte pós-moderna, retroativamente celebra o que chama de "modernismo canô-

nico" – exatamente aquele que, com os mesmos padrões, Lukács se empenhava em criticar. O "pós-modernismo" de Jameson parece ser, assim, o retorno de um lukacsianismo que havia sido, nas últimas décadas, reprimido pelo prestígio hegemônico de que gozavam as vanguardas "formalistas".

Para Jameson, o pós-moderno traz consigo o fim do "indivíduo autônomo burguês", do "sujeito centrado", da "mônada", do "ego". Tudo isso ainda estava presente no modernismo, e pode ser confirmado em *O Grito*, com todas as complexidades envolvidas no problema da expressão individual:

> o quadro de Munch se apresenta como uma reflexão complexa sobre essa situação complicada: ele nos mostra que a expressão requer a categoria da mônada individual, mas também nos mostra o alto preço que tem de ser pago por essa precondição, ao dramatizar o infeliz paradoxo de que quando nos constituímos como uma subjetividade individual, como um campo auto-suficiente e um domínio fechado, também nos isolamos de todo o resto e nos condenamos à solidão vazia da mônada, enterrada viva e condenada a uma cela de prisão sem saída.
>
> Presume-se que o pós-modernismo assinala o fim desse dilema, que é substituído por um novo. O fim do ego burguês, ou da mônada, sem dúvida traz consigo o fim das psicopatologias desse ego – o que tenho chamado de esmaecimento dos afetos. (p. 43)

Mas esse "dilema da expressão", condenando o sujeito que se expressa a uma solidão vazia e a um mundo fechado, tem pouco a ver, na verdade, com o quadro de Munch: ao menos, se nos lembrarmos do que Ernst Bloch, contra Lukács, dizia a respeito do expressionismo. Já nesse movimento do "modernismo canônico", como vimos, o que está em jogo não é a oposição entre o sujeito e o ambiente que o cerca, mas a dissolução dos limites entre uma coisa e outra. É o mundo quem grita, junto com o homenzinho, no quadro de Munch; assim como, na obra de Van Gogh "o interior do homem e o interior do mundo se aproximam". Esta frase de Ernst Bloch a respeito da pintura depois de Van Gogh, que já citamos anteriormente,[194] era apontada por Lukács como sinal de crise do mundo burguês, e de estilhaçamento da subjetividade, de opção pelo fragmentário.

Por certo, ocorre no pós-modernismo uma tematização mais explícita dessa crise, que será tratada por diversos teóricos com nova ênfase: trata-se, diz Jameson

> [de] um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da "morte" do próprio sujeito – o fim da mônada, do ego ou do indivíduo autônomo burguês – e a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no *descentramento* do sujeito ou psique, antes centrado. (p. 142)

Mais uma vez, podemos dizer entretanto que o prestígio dessa noção entre os filósofos contemporâneos faz do pós-modernismo, sobretudo, uma fase em que o moderno ganha nova consciência de si mesmo – e não uma fase em que se rompe com os padrões burgueses, afinal clássicos, do sujeito centrado, da representação realista, do recurso a um ponto de vista único e coerente na literatura ou nas artes visuais.

12. PASTICHE, PARÓDIA, HISTORICIDADE

Esse suposto "descentramento do sujeito pós-moderno" leva a uma conseqüência estilística importante para Jameson. Em vez do estilo individual e inconfundível de cada grande autor moderno, o que vemos na arte contemporânea é o emprego disseminado do pastiche. Cumpre não confundir o pastiche, tipicamente pós-moderno, com a figura da paródia, característica do modernismo.

> O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar

194 Ver nota 111.

> uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca [em inglês, *blank*], uma estátua sem olhos [...] Com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo – como alguma coisa tão específica e inconfundível quanto impressões digitais, tão incomparável quanto cada corpo [...] – os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.
>
> Evidentemente, essa situação determina o que os historiadores da arquitetura chamam de "historicismo", a saber, a canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo aleatório de alusões estilísticas [que é] compatível com a dependência e com o vício – com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por "espetáculos". (p. 45)

Com efeito, toda a paisagem visual contemporânea parece atulhada de réplicas, numa espécie de vasto Epcot Center, onde se reproduzem à perfeição os grandes monumentos europeus – num tal processo de degradação e desgaste simbólico que, se por acaso nos defrontarmos com os monumentos originais (a verdadeira torre Eiffel, a verdadeira torre de Pisa), algo da falsidade epcotiana, turística, ameaça atingir nossa experiência.

O gosto pela reprodução aleatória dos estilos do passado corresponde, segundo Jameson, a uma crise, ou a um colapso, na nossa relação com o desenvolvimento histórico. Mais do que pela

soma das diversas características estilísticas que vinham sendo apontadas no texto, o pós-modernismo se define, antes de tudo, pela "crise da historicidade" que acomete a fase atual do capitalismo. Nossa época perde, por assim dizer, a noção de um "passado" e de um "futuro", deixa de ser um ponto específico numa progressão, num rumo qualquer do desenvolvimento histórico. Não a concebemos como um período de decadência – dando seguidos passos no caminho da barbárie –, nem como um momento de conquistas, em direção a um futuro utópico. A "perspectiva" histórica se perde, numa espécie de espacialização do tempo, em que tudo é contemporâneo de tudo, sem avançar nem retroceder para lugar nenhum.

Jameson dá alguns exemplos dessa crise da historicidade, em especial na literatura e no cinema. Assim, um romance como *Ragtime*, de E. L. Doctorow,

> se apresenta oficialmente como um panorama das duas primeiras décadas de nosso século [...] seu assunto oficial é a transição da política radical da classe trabalhadora de antes da Primeira Guerra Mundial (as grandes greves) para a inventividade tecnológica e a nova produção de mercadorias dos anos 20 (a ascensão de Hollywood e da imagem como mercadoria). (pp. 48-49)

O que seria um romance histórico, de estilo panorâmico, envolvendo múltiplos personagens, perturba-se entretanto de várias formas. Doctorow faz com que, no romance, apareçam personagens fictícios ao lado de personagens reais; mais ainda, introduz um terceiro tipo de personagem, "importada", por assim dizer, de outro livro. O negro Coalhouse, no livro de Doctorow, é uma versão tirada da narrativa do autor romântico Kleist, *Michael Kohlhaas*. Assim, estamos diante de um paradoxo:

> um romance aparentemente realista como *Ragtime* [é], na realidade, uma obra não-representacional que combina significantes de fantasia [...] para formar uma espécie de holograma.

> O ponto a que quero chegar não é a apresentação de uma hipótese sobre a coerência temática dessa narrativa descentrada, mas sim o seu contrário, isto é, a maneira pela qual o tipo de leitura imposto por esse romance faz com que seja virtualmente impossível que alcancemos e tematizemos esses assuntos oficiais que pairam sobre o texto mas não podem ser integrados à nossa leitura das sentenças. Nesse sentido, o romance não só resiste à interpretação, ele se organiza sistemática e formalmente para impedir um tipo mais antigo de interpretação histórica que ele permanentemente pressupõe e mina. (pp. 49-50)

Assim, conclui Jameson,

> Esse romance histórico não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas "representar" nossas idéias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em "história *pop*"). (p. 52)

A frase novamente indica, por parte de Jameson, antes a preferência lukacsiana pelo velho padrão do romance histórico realista do que uma defesa muito clara da literatura modernista que pudesse ser contrastada ao pós-modernismo vigente.

No cinema, o pós-moderno se manifesta nos chamados "filmes de nostalgia" – denominação que o autor julga inadequada. Não estamos diante "da nostalgia propriamente modernista de um passado além de toda recuperação (exceto a estética)", mas de produtos culturais em que o fascínio do passado, recriado na forma de pastiche, se torna incompatível com um sentido histórico autêntico. Em *Body Heat* [*Corpos Ardentes*], de Lawrence Kasdan, a narrativa parece toda se passar na época atual.

> Entretanto, desde o começo, uma saraivada de sinais estéticos começa a distanciar no tempo a imagem oficialmente contemporânea: a escrita *art-déco* dos créditos, por exemplo, tem o propósito de programar, de saída, o espectador para a modalidade de recepção adequada à "nostalgia" [...] A ambientação foi estrategicamente enquadrada de forma a evitar a maior parte dos signos que transmitem a imagem dos Estados Unidos em sua era multinacional: o cenário da cidadezinha do interior permite que a câmera se furte a mostrar a paisagem dos altos edifícios dos anos 70 e 80 [...] enquanto o mundo objeto do presente – artefatos e utilidades domésticas, cujo estilo poderia datar perfeitamente a imagem – é cuidadosamente apagado na edição. Desse modo, tudo no filme conspira para borrar sua contemporaneidade oficial e possibilitar ao espectador uma recepção da narrativa como se ela fosse ambientada nuns anos 30 eternos, para além do tempo histórico real. Essa abordagem do presente através da linguagem artística do simulacro, ou do pastiche do passado estereotípico, empresta à realidade presente, e à abertura da história presente, o encanto e a distância de uma miragem reluzente. Entretanto essa mesma modalidade estética hipnótica emerge como a elaboração de um sintoma de esmaecimento de nossa historicidade, da possibilidade vivenciada de experimentar a história ativamente. (pp. 47-48)

Seria o caso de acrescentar, a esse gênero de filmes/pastiche, outras tendências do cinema que também são amplamente identificadas como "pós-modernas". A estilização extrema de *One From The Heart*, de Francis Ford Coppola, de alguns filmes de Beineix, de tudo o que Matinas Suzuki chamou certa vez de "neon-realismo", ou ainda as frias narrações de alguns filmes de Wim Wenders, compõem uma vertente importante do cinema dos anos 80, que caberia incluir nesse esquema de análise. Outra voga iniciada em fins dos anos 70, com George Lucas e Spielberg, deve

também ser assinalada como especialmente vigorosa no cinema atual: os filmes de pura fantasia e ficção científica. Nesse caso, o modelo da "crise da historicidade" proposto por Jameson poderia ganhar alguns comentários suplementares. É como se o colapso, ou, mais especificamente, a colusão entre presente, passado e futuro, surgisse nesses filmes transposta para a idade mental, para o aparato emocional do público que o assiste: trata-se ao mesmo tempo de filmes para crianças, adolescentes e adultos, sem que a passagem de uma para outra faixa etária seja experimentada abertamente.

Sem dúvida, essa indicação só pode ser comprovada na medida em que analisemos esta ou aquela obra específica. Também a esse propósito, poderíamos contrastar o tipo de equalização entre passado e presente, visível nos "filmes de nostalgia", com a idéia de um futuro eminentemente catastrófico, hipertecnologizado e historicamente regressivo (impérios, gladiadores etc.) que sempre foi característico da ficção científica. Até que ponto, afinal, existiria uma diferença entre a ficção científica dos anos 50 e os filmes da série *Star Wars*? A questão, todavia, não elimina a idéia de uma especificidade pós-moderna: Jameson sugere que podemos talvez entender esses filmes interestelares como uma modalidade a mais, na verdade, dos filmes de nostalgia, na medida em que fazem um pastiche das visões sobre o futuro que possuíamos quarenta ou cinquenta anos atrás.[195] Já o cinema do "neon-realismo" parece constituir, ao contrário da infantilização vigente nas sagas

195 "Uma das mais importantes experiências culturais das gerações que cresceram entre as décadas de 1930 e 1950 foi o seriado das tardes de sábado, do tipo *Buck Rogers* – vilões alienígenas, verdadeiros heróis norte-americanos, heroínas aflitas, o raio da morte ou a caixa do dia do Juízo Final e, no fim, o emocionante suspense cujo miraculoso desfecho deveria ser visto na tarde do sábado seguinte. *Guerra nas Estrelas* reinventa essa experiência sob a forma de um pastiche, ou seja, já não há nenhum sentido numa paródia desses seriados, uma vez que eles deixaram de existir há muito tempo. *Guerra nas Estrelas*, longe de ser uma sátira desenxabida dessas formas hoje mortas, atende a um anseio profundo (diria eu, até mesmo recalcado?) de voltar a vivenciá-las: é um objeto complexo em que, num nível primário, as crianças e adolescentes podem tomar as aventuras diretamente, enquanto o público adulto tem a possibilidade de satisfazer a um desejo mais profundo e mais propriamente nostálgico de retornar àquele antigo período e vivenciar novamente seus estranhos e antigos artefatos estéticos." "O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo", in E. Ann Kaplan (org.), cit., p. 32.

de George Lucas e companhia, uma espécie de estilização do desencanto, um pastiche da "maturidade" bogartiana: também uma forma de considerar o futuro bloqueado, e todo o sentido da história como que encantado numa espécie de simultaneidade, de imobilismo, que retarda o passo da narrativa, com a câmera se fixando hipnoticamente em letreiros luminosos, movimentos de pisca-pisca e de vaivém: a cenografia, vagamente onírica e alucinatória, parece prender os personagens como se fossem insetos num papel pega-moscas.

O diagnóstico de Jameson é resumido por meio de uma fórmula lapidar, na introdução ao seu livro: o conceito de pós-modernismo deve ser entendido "como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira" (p. 13). Um "falso passado" e um "falso futuro" se achatam, por assim dizer, no presente de pura aparência, sem densidade nem perspectiva real. No ensaio que estamos analisando, o autor estende essa avaliação ao plano da psique individual, o que lhe permite chamar o sujeito pós-moderno de "esquizofrênico", pois "a identidade pessoal é, em si mesma, efeito de uma certa unificação temporal entre o presente, o passado e o futuro da pessoa". Jameson acrescenta que "essa própria unificação temporal ativa é uma função da linguagem". Assim, quando nos tornamos incapazes de unificar essas dimensões de nossa experiência biográfica, há uma "ruptura da cadeia de significação", e

> o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo. (p. 53)

Dessa esquizofrenia seriam exemplos alguns textos literários que Jameson cita em seguida, como um poema de Charles Olson, feito de frases descontínuas; a característica estaria também presente em algumas narrativas de Beckett, "em especial *Watt*, em que a primazia das sentenças no presente desintegra violentamente o tecido narrativo que tenta retecer-se em torno dele" (p. 54).

A discussão em torno dos textos de Monteiro Lobato e Bernard Shaw que fizemos no início deste livro talvez seja suficiente

para encararmos com reserva essa incursão de Jameson, por certo imensamente mais sofisticada, na psicopatologia da vida cultural. Obviamente, ninguém está sugerindo que Olson ou Beckett sejam esquizofrênicos, paranóicos ou mistificadores. Porém, se os textos desses autores funcionam como registro, comentário ou elaboração de um espírito predominante na época, se refletem ou formalizam uma relação especial do sujeito com o presente, o passado e o futuro, não há muito interesse em afixar-lhes o rótulo de "esquizofrênicos", a não ser como instrumento político de polêmica e condenação do "capitalismo tardio". O inconformismo com relação aos próprios tempos, naturalmente indissociável de qualquer crítica cultural como a feita por Jameson, termina respingando inutilmente sobre a obra dos artistas escolhidos para a análise. Ainda uma vez, conclua-se, traços modernistas como a fragmentação, a colagem e a "ausência de sentido" sofrem, aqui, a qualificação de pós-modernas.

Talvez fosse mais interessante investigar, nesse caso, qual a origem, o sentido, a intenção e o tom emocional dessa fragmentação pós-moderna, em contraste com o que prevalecia durante o modernismo. Nos começos do século 20, uma poesia "telegráfica", liberta da sintaxe, exposta às associações mais arrojadas de imagens e de idéias, pretendia corresponder, como vimos anteriormente, à velocidade da vida urbana, à crescente libertação do sujeito em face de uma série de convenções tradicionais, a uma necessidade "mimética" de adaptação à técnica industrial. Tudo indica que a "fragmentação" contemporânea tende a ser mais estática, hierática, sem frenesi nem angústia, e seu espírito seria menos celebratório e mais automatizado; mas uma análise desse tipo teria de debruçar-se, cabe insistir, sobre obras e textos concretos.

13. O SUBLIME TECNOLÓGICO

Resta mencionar, nesta já bastante longa exposição do texto de Jameson, a quarta característica que o autor associa ao pós-modernismo. Depois de tratar da "falta de profundidade", do "esmaecimento dos afetos" e do "enfraquecimento da historicidade", Jameson aborda as relações entre pós-modernismo e tecnologia.

Segundo as teorias do economista Ernest Mandel, a terceira fase do capitalismo, ou "capitalismo tardio", tem início a partir da década de 1940. Depois dos motores a vapor (1848), e dos motores elétricos e de combustão (por volta de 1890), uma nova revolução tecnológica modificou o capitalismo na década de 1940: a "produção de motores eletrônicos e nucleares". A esses três estágios tecnológicos corresponderiam, respectivamente, o capitalismo concorrencial, o período do imperialismo monopolista, e a presente fase do capitalismo multinacional. Para Jameson, esse esquema teria seus reflexos na superestrutura, determinando fases correspondentes na história cultural: o realismo, o modernismo e o pós-modernismo.

Dito assim, o raciocínio parece bastante simplificador, mas o fato é que a periodização proposta não ocupa muito espaço no ensaio de Jameson. Sua preocupação, nesse trecho, concentra-se na questão de como a tecnologia é (ou não) representada visualmente no modernismo e no pós-modernismo. O tema do "sublime pós-moderno", do "irrepresentável", já abordado por Lyotard, será também retomado a esse propósito.

No modernismo, lembra Jameson, vivia-se um período de "exaltação da máquina", cujo exemplo mais famoso é "a excitação do futurismo, especialmente a celebração da metralhadora e do automóvel por Marinetti". Também na arquitetura de Le Corbusier, o estilo dos grandes barcos a vapor, das chaminés de fábrica parece encontrar uma tradução metafórica. Pintores como Léger e Diego Rivera, na década de 30, também viam na máquina uma força de "reconstrução prometéica da sociedade humana".

Com o pós-modernismo, nada disso acontece.

> É óbvio que a tecnologia de nosso próprio momento histórico não mais possui essa capacidade de representação: nossa tecnologia não está representada pela turbina [...] nem pela elaboração barroca das tubulações e das esteiras transportadoras, ou mesmo pelo perfil aerodinâmico dos trens – todos veículos de uma velocidade ainda concentrada e em repouso – mas antes pelo computador, cuja forma exterior não tem nenhum apelo visual ou emblemático, ou então pelos invólucros das várias mídias, como o desse

> eletrodoméstico chamado televisão [...] Máquinas como essa são, na verdade, máquinas de reprodução mais do que de produção e apresentam à nossa capacidade de representação estética exigências bem diferentes das apresentadas pela idolatria relativamente mimética das máquinas mais antigas no tempo do futurismo, de uma escultura de energia e velocidade (p. 63).

Seria inadequado, por exemplo, dar forma arquitetônica ao mundo dos aparelhos eletrônicos do mesmo modo que a arquitetura modernista o fazia com relação às máquinas e aos meios de transporte. Jameson refere-se a uma tentativa nesse sentido, feita por arquitetos japoneses, que construíram um edifício semelhante a uma pilha de fitas cassete; o resultado aproxima-se do humorístico. Mais interessantes são as realizações em que se pode vislumbrar, diz Jameson, "o sublime pós-moderno ou tecnológico", evocando o mundo das redes invisíveis dos processos de reprodução.

> Nesse sentido, a arquitetura continua sendo, então, a linguagem estética privilegiada, e os reflexos distorcidos e fragmentados de uma superfície de vidro a outra podem ser considerados como paradigmáticos do papel central do processo e da reprodução na cultura pós-moderna. (Ibid.)

Os prédios de vidro espelhado, impenetráveis, replicando-se uns aos outros, seriam como "representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações". E isto, por sua vez, seria na intuição jamesoniana

> apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do novo estágio do capital. Esse processo de figuração é mais bem observado em uma nova modalidade de literatura de entretenimento contemporânea – sinto-me tentado a chamá-la de "paranóia *high-tech*" – em que a narrativa mobiliza a ligação de circuitos e redes de um computador global imaginário cuja complexidade está além da capacidade de leitura da mente humana normal, através de conspirações labirínticas de agências rivais de informação que são autônomas, mas fatalmente inter-relacionadas. Entretanto, a teoria da conspiração (e suas espalhafatosas manifestações na narrativa) deve ser vista como uma tentativa degradada de pensar – através da figuração da tecnologia avançada – a totalidade impossível do sistema mundial contemporâneo. (pp. 64-65)

Anos antes do sucesso de um filme como *Matrix*, e também da incorporação da internet como um dado indispensável do cotidiano, a interpretação de Jameson destaca aquilo que, de fato, parece confirmar-se como uma das mais expressivas marcas "visuais" (ou "invisualizáveis") de nossa época.

Tanta insistência no "sublime" e no "irrepresentável", por parte não só de Jameson como de outros autores como Lyotard, talvez possa receber uma interpretação levemente diferente. Tampouco nas fases anteriores do capitalismo a visibilidade, ou representabilidade, do sistema era muito possível. A intransparência, o ocultamento de seus mecanismos secretos são parte indissociável, já segundo a clássica interpretação de Marx, de seu funcionamento. Apenas por uma nostalgia do velho e bom "realismo" é que, na visão de Jameson, o capitalismo do século 19 era mais facilmente representável. Talvez, para insistir em nossa interpretação a respeito do pós-moderno como "superação" e

"consumação" do modernismo, poderíamos dizer que, novamente, um dos recursos básicos do modernismo – o apagamento do conteúdo, o enfático impulso em favor da arte abstrata – passa a ser, ele próprio, um conteúdo, um tema, um assunto pós-moderno. O "irrepresentável" passa a ser um tema, depois que se superou a fase de simplesmente exercitar a não-representação.

Omitiremos, por razões de espaço, a pormenorizada discussão feita por Jameson a respeito do que seria um exemplo acabado de arquitetura pós-moderna, o Hotel Bonaventure, construído em Los Angeles por John Portman.

Ao longo de mais de cinqüenta páginas, o ensaio de Jameson reúne comentários sobre tantas obras, e enriquece de tal modo o conceito de "pós-moderno", que de algum modo se arrisca a tornar-se um objeto pós-moderno ele também: a sensação de que "tudo cabe" em sua análise não é de resto gratuita. Se o "estilo" pós-moderno é bem mais do que um "estilo", sendo na verdade a forma que toda a cultura adquire no período do "capitalismo tardio", é provavelmente inescapável a conclusão de que todo exemplo, todo objeto, todo texto, filme ou obra arquitetônica feita hoje em dia pode acrescentar novos desdobramentos ao ensaio de Jameson, e reiterar suas mesmas conclusões. Aliás, a circunstância de que o texto quase triplicou de tamanho, ao longo dos sete anos que separam a versão original (1984) daquela que estamos analisando (1991), é bem indicação de que um processo crítico interminável, fecundo e sedimentar continua em curso.

Um ponto importante deve entretanto ser observado. Mesmo se quisermos adotar a periodização de Jameson, o "modernismo" não foi o único padrão cultural em vigor durante a fase do imperialismo monopolista. Em 1890 ou 1910, a arte moderna enfrentava determinados adversários – o passadismo, o *kitsch*, o parnasianismo; do mesmo modo, em 1930 ou 1950, um modernismo já estabelecido tinha como contraponto e inimigo a cultura de massas. Estaríamos, no "pós-modernismo" às voltas com uma fase sem divisões e conflitos internos do ponto de vista cultural? As polêmicas que nos ocuparam ao longo deste livro estariam superadas? Se seguirmos a interpretação de Jameson, não faria sentido "optar" pelo modernismo ou pelo pós-modernismo do mesmo modo como se poderia optar entre ser um conservador

ou um vanguardista em 1922. Em todo caso, sempre se pode optar entre ser jamesoniano ou não.

Pode-se, portanto, acusar Jameson de não ter destacado, em seu ensaio, as contradições ou os antagonismos presentes dentro do pós-modernismo; embora em alguns momentos sua argumentação preserve distinções entre um pós-modernismo "degradado" (isto é, vulgar, barato) e um pós-modernismo mais denso e próximo da mística em torno dos "grandes autores", das "obras-primas", dos artistas originais etc., tudo converge para uma caracterização em que o pós-modernismo é a "única" manifestação cultural possível para a atual fase do capitalismo, o que não aparentava ocorrer nas fases anteriores. Talvez se tenha, aqui, um tipo de visão histórica em que a sucessão de "períodos" estanques e coerentes em si mesmos seja mais forte do que uma concepção "dialética" que lide com as contradições internas a cada período. As últimas considerações de Jameson, que serão comentadas a seguir, em parte respondem a esta crítica.

É que, na atual fase do capitalismo, o próprio lugar da cultura se alterou; em vez de termos antagonismos internos à esfera cultural, como os que vínhamos analisando nos capítulos deste livro, caberia perguntar, segundo Jameson,

> se precisamente essa semi-autonomia da esfera cultural não foi destruída pela lógica do capitalismo tardio. Mas o argumento de que a cultura hoje não é mais dotada da autonomia relativa que teve em momentos anteriores do capitalismo não implica, necessariamente, afirmar o seu desaparecimento ou sua extinção. Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. (p. 74)

Jameson vai além:

> algumas das nossas mais caras e veneráveis concepções radicais sobre a natureza da política cultural podem, por essa razão, estar fora de moda. Por mais diferentes que fossem, todas essas concepções – que vão de *slogans* de negatividade, oposição e subversão à crítica e à reflexividade – compartilhavam um pressuposto único, fundamentalmente espacial, que pode ser resumido na forma igualmente venerável da "distância crítica". Nenhuma das teorias de política cultural da esquerda contemporânea foi capaz de prescindir de noções variáveis de uma certa distância estética mínima, da possibilidade de colocar o ato cultural fora do ser massivo do capital e de atacá-lo a partir daí. Mas a demonstração acima sugere que a distância em geral (incluindo, em especial, a distância estética) é exatamente o que foi abolido no novo espaço do pós-modernismo. (Ibid.)

O tema da "falta de profundidade", de um achatamento, de um desaparecimento da perspectiva no pós-modernismo reaparece aqui, incidindo agora sobre a própria crítica cultural.

> [...] nossos próprios corpos pós-modernos estão desprovidos de coordenadas espaciais, incapazes na prática (e, é claro, na teoria) de se distanciarem; ao mesmo tempo [...] a nova expansão do capital multinacional acaba penetrando e colonizando exatamente aqueles enclaves pré-capitalistas (a Natureza e o Inconsciente) que antes ofereciam uma base extraterritorial ou arquimediana para a efetividade crítica. (pp. 74-75)

Este último parágrafo traz indicações preciosas para desenvolvimentos ulteriores da conceituação de Jameson sobre o pós-moderno. A idéia de que o capitalismo coloniza a natureza (pelo turismo e pela agroindústria) e o inconsciente (por meio do cinema e da TV) se relaciona com uma tese sugerida por Perry Anderson, e retomada por Jameson no último capítulo (uma longuíssima "conclusão") de seu livro. A saber, a de que o modernismo se caracterizava ainda por uma heterogeneidade social e "temporal" muito forte, de tal modo que as grandes invenções tecnológicas do começo do século coexistiam com uma paisagem rural ainda arcaica, e sobrevivências do modo de vida aristocrático eram visíveis em meio, e ao lado, da burguesia triunfante. Basta pensar em nomes como Rilke, Proust e T. S. Eliot para reconhecer que no "alto modernismo", no "modernismo canônico", como se diz, um forte componente social aristocrático e passadista estava presente. Mais do que isso: segundo Jameson, o aspecto "instintivo", irrefreável do gênio artístico, no que tinha de indomado e de "natural", era uma característica moderna que o pós-modernismo se encarregou de desmistificar. Desse modo, ocorre

> o que algumas vezes é chamado de "desenvolvimento desigual": numa era de monopólios (e de sindicatos), de coletivização institucionalizada, sempre há um atraso. Algumas partes da economia ainda são arcaicas, há enclaves de produção artesanal; algumas são mais modernas e futuristas do que o próprio futuro. A arte moderna, nesse aspecto, extraiu seu potencial e suas possibilidades do fato de ser atrasada, um remanescente arcaico no interior de uma economia modernizante: ela glorificava, celebrava e dramatizava as formas mais antigas da produção que o novo modo de produção estava, em outras esferas, a ponto de substituir e aniquilar. A produção estética oferecia, então, uma visão utópica mais geral de uma produção mais humana; e, no mundo do estágio do capitalismo monopolista, ela exercia seu fascínio através da imagem que oferecia de uma transformação utópica da vida humana. (p. 311)

Encerrado esse ciclo, estaria também encerrada a expectativa do surgimento de grandes obras e grandes autores. No máximo, observa Jameson, houve tempo, no entreguerras, para o surgimento de nomes como Olson e Zukofsky na poesia, e Milton Babbitt na música clássica.

Mas o relativo desconhecimento, entre os brasileiros, de Olson, Zukofsky e Babbitt talvez nos leve a uma contestação razoavelmente otimista das teses de Jameson. Um espectador brasileiro consideraria que a "era dos grandes nomes" na poesia americana terminara bem antes, com Wallace Stevens ou Ezra Pound... somos felizmente informados da existência de Olson (1910-70) e Zukofsky (1904-78); e, se alguém acabar mencionando John Ashbery (nascido em 1927) ou Charles Simic (também nascido em 1927), o número de boas notícias parecerá não ter fim. Só se pode ver com desconfiança a tese de que "hoje em dia" não há artistas da dimensão dos que conhecíamos há algumas décadas. A dimensão de um artista do passado, mesmo recente, beneficia-se das releituras, das intervenções críticas e da divulgação a que foi submetida a sua obra.

Na visão histórica de Jameson, de todo modo, o pós-modernismo passa a significar algo de menos contingente do que a série de quatro características estilísticas e sociopsicológicas que tínhamos delineado acima. Dada a concepção de modernismo como uma época de modernização incompleta, de coexistência entre campo e cidade, entre modos de vida aristocrático e urbano, tradicional e inovador, uma conclusão muito expressiva se impõe: o pós-modernismo, para Jameson, é aquele momento em que, num contraste com as disparidades do modernismo, o processo de modernização se completou integralmente. Ou seja, o "Outro" arcaico, seja ele chamado de Natureza ou de Inconsciente, desapareceu diante de uma equalização completa, antiutópica, anti-revolucionária, disposta a ver em tudo um eterno presente. A história, entretanto, se move para Jameson, e as páginas finais de seu livro terminam reiterando velhas esperanças revolucionárias:

> O pós-moderno pode muito bem ser [...] pouco mais do que um período de transição entre dois estágios do capitalismo, no qual as antigas formas do econômico estão em processo de reestruturação em escala global, incluindo as antigas formas de trabalho, suas instituições organizativas e seus conceitos. Não é preciso ser profeta para prever que um novo proletariado internacional (tomando formas que não podemos ainda imaginar) vai ressurgir dessas mudanças convulsivas: nós, no entanto, ainda estamos no meio do túnel, e não podemos saber quanto tempo ainda vamos ficar lá (p. 412)

A proverbial "luz no fim do túnel" talvez possa ser vislumbrada nas manifestações antiglobalização que, nos anos seguintes à data de publicação do livro de Jameson, ganharam ímpeto crescente. Um observador mais pessimista poderia retrucar, entretanto, que essas iluminações eventuais são de pouca monta, se comparadas ao clarão hediondo dos atentados da Al Qaeda.

* * *

Nos quase quinze anos que nos separam daquelas considerações de Jameson, o uso do conceito de pós-modernismo ao mesmo tempo se fixou e deixou de ser fundamental. Diversos novos livros desse autor vêm sendo traduzidos no Brasil, e outros nomes no campo da crítica cultural – entre os quais merece destaque o de Slavoj Zizek – ocupam com freqüência as páginas da imprensa brasileira. Mas um panorama do "pós-pós-modernismo" exigiria por certo um outro livro – e outro autor. Que as discussões apresentadas nestas páginas ainda servem como referência, ou pelo menos como ponto de partida, para o debate cultural contemporâneo, eis entretanto uma tese que me parece razoável sustentar.

Durante algum tempo, imaginei incluir neste volume um apêndice contendo exemplos do jornalismo cultural brasileiro – textos da "Ilustrada", do "Caderno 2", de *Bravo!* ou de *Cult* – que pudessem de algum modo demonstrar a permanência, mesmo nos dias atuais, dos debates estudados aqui – entre adeptos da cultura de massa e da cultura de elite, entre vanguardistas e conservadores, entre nacionalistas e cosmopolitas. À medida que fui coletando o material, este se revelou ao mesmo tempo excessivamente numeroso e em certa medida insuficiente. Não faltam artigos reclamando ou ridicularizando de certas expressões artísticas que encontramos numa Bienal de Arte Moderna, por exemplo. São comuns, como nos tempos de Monteiro Lobato, as críticas à linguagem arrevesada dos especialistas em artes plásticas. Sempre existirá um cronista reclamando da erudição acadêmica, e confessando-se admirador de algum ídolo brega. Diariamente surgem pronunciamentos contra a colonização cultural do Brasil e a favor de um "resgate" – o próprio desgaste desse termo é prova da insistência de seus adeptos – de nossas "raízes culturais". Entretanto, tudo seria muito pobre se simplesmente nos limitássemos a reconhecer, no jornalismo cultural de hoje, as mesmas questões que o ocuparam no passado.

Em certa medida, o jornalismo atual padece de problemas de conteúdo, de forma e de dimensões éticas muito diferentes das questões discutidas aqui. As limitações de espaço para a crítica, a multiplicidade de assuntos a serem cobertos, a luta pela superação do subjetivismo e do arbítrio individual do jornalista, a correspondente tendência para a "hiperobjetividade" das estatísticas (bilheterias, listas de mais vendidos, números do Ibope), muitas vezes acompanhada de uma excessiva submissão ao gosto do público, ou à pura linguagem do *marketing* cultural... Cito apenas os pontos mais frequentes de um longo requisitório a respeito dos cadernos de variedades na imprensa diária, que costuma ser repetido cada vez que se realizam palestras e mesas-redondas sobre o assunto. A falta de originalidade dessas queixas não é sinal de seu desacerto, nem seria motivo para que deixássemos de discuti-las, aprofundá-las, e mesmo propor meios de solucioná-las. Novamente, estaríamos diante de outro livro, ainda por fazer. Da minha experiência de professor num curso universitário de Jornalismo, concluí todavia – talvez por interesse próprio – que a demanda dos alunos não se voltava tanto para a detecção dos problemas empíricos na reportagem e na edição dos cadernos culturais, e sim para a necessidade de uma formação cultural mais ampla, que pudesse ambientar o futuro jornalista não propriamente na rotina das Redações, e sim no universo de interesses mais amplo a que estas, quem sabe, deveriam responder também. Espero que este livro possa servir a tal objetivo.

SOBRE O AUTOR

Marcelo Coelho é articulista da *Folha de S.Paulo* desde 1984. Fez mestrado em Sociologia na USP e publicou, entre outros livros, *Gosto se Discute* (Ática, 1994), *Trivial Variado* (Revan, 1997), *Montaigne* (série "Folha Explica", Publifolha, 2002) e *São Paulo* (com Tuca Vieira, na série "As Cidades do Brasil", Publifolha, 2005). Tem também ensaios em diversas coletâneas, como *Poetas Que Pensaram o Mundo* (org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, 2005), *Ilha Deserta/ Discos* (Publifolha, 2003) e *Em Branco e Preto – Artes Brasileiras na* Folha,*1990-2003* (org. Arthur Nestrovski, Publifolha, 2004).

1→P.16. PAR -2→ Essência do academicismo //
2→P.17. Par //→ VISÃO EPIGONALISTA DA ARTE //
3→P.20→ INOVAÇÃO DA ARTE, CONCEITO ESTÉTICO //
4→P.20→ CONCEITO DE MENTALIDADE CONSERVADORA
5→P. 21 e 22→ CRÍTICA CONSERVADORA CONTRA AS INOVAÇÕES ESTÉTICAS //

6. P. 24→ BOM GOSTO & PLAUSIBILIDADE //

7. P. 29→ CONCEITO DE CONTRAPONTO MUSICAL //

8. P. 31 e 32→ CITAÇÃO DE ALFRED HITCOCK sobre o SUSPENSE E O TERROR //

9. P. 33→ Essência e Regras IMUTÁVEIS //

10. P. 34→ CONT. DA CITAÇÃO DE HITCOCK //

11. P. 35→ CARACTERÍSTICA DE CONTROLE DO SUSPENSE //

12. P. 36 e 37→ FAZER COMPARAÇÃO DO CONCEITO DE ARTE ANORMAL DEFENDIDO POR MONTEIRO LOBATO NESTA CITAÇÃO, COM A EXPOSIÇÃO DE ARTE DEGENERADA NA ALEMANHA NAZISTA. PARA ISSO, VER O FILME ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO.

13. P. 37→ Segundo PONTO DA CRÍTICA CONSERVADORA // RECURSO CONSERVADOR //

14. P. 38→ " " " " " "

15. P. 41→ A oposição aberto x fechado frente à crítica conservadora.

16. P. 43→ SINTOMAS DA SUPOSTA "ARTE DECADENTE".

17. P. 47→ COMPARAÇÃO FEITA COM O DOCUMENTÁRIO //ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO" DE PETER COHEN, 1991 //

18. P. 52 e 53→ DIFERENÇA CRÍTICA ENTRE ECO E LOBATO //

Este livro foi impresso em janeiro de 2006 pela Prol Gráfica sobre papel chamois fine dunas 80g/m².

trata as pessoas como coisas. Aqui reside o fundo ético das objeções estéticas à indústria cultural." Uma passagem como essa – colhida quase ao acaso no livro – serve bem de exemplo da agudeza crítica em jogo. Serve, também, para deixar claro que os temas em questão não serão de importância apenas para os estudiosos da crítica e/ou do jornalismo. Quando se examina, aqui, conceitos como *kitsch*, *trash*, *cult* e *naïf*, ou quando se reflete sobre, digamos, o "descompasso entre técnica e intenção", as conclusões podem servir de estímulo em muitas áreas afins: a ciência política, a história, a sociologia e a literatura, para ficar só nessas.

Resta sublinhar que *Crítica Cultural: Teoria e Prática* põe-se a si mesmo no fogo do assunto. Um livro como este leva cada um de nós à prática da crítica. Isto é: ele nos abre os olhos para o que está sendo dito, assim como nos abre os olhos para a conflituosa realidade ao redor.

MARCELO COELHO é articulista da *Folha de S.Paulo* desde 1984. Fez mestrado em Sociologia na USP e publicou, entre outros livros, *Gosto se Discute* (Ática, 1994), *Trivial Variado* (Revan, 1997), *Montaigne* (série "Folha Explica", Publifolha, 2002) e *São Paulo* (com Tuca Vieira; Publifolha, 2005).